

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

31

ARTE

ULIVI: *Francesco Milizia scrittore*

LONGHI: *Giotto spazioso* - WEISE:

Il termine di 'tardo-gotico' nell'arte

settentrionale - FRÖHLICH - BUME:

Su Pietro Vecchia

Antologia di artisti

Antologia di critici

Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Esteri L. 7000)

FERRUCCIO ULIVI

FRANCESCO MILIZIA SCRITTORE

L'OPERA di Francesco Milizia, col rilievo teorico e polemico che si è preferito darle, sta inscritta interamente nel ciclo complesso della mentalità settecentesca, intesa come innovazione universale di valori — e non solo in quello della teoria artistica, o di una particolare versione stilistica —, e possiede come corrispettivo una pagina di cui sarebbe dir poco, certamente, a volerla definire 'letteraria'.

L'interesse al lavoro del Milizia comincia da certi atteggiamenti che furono comuni a gran parte del secolo. Diversamente dal romanticismo (anzi, in netto contrasto di chiaroscuri) l'illuminismo di allora cristallizza ogni volta, dando un'impronta formale conseguente, gli atteggiamenti mentali che si presero. Invano si cercherebbe in quelle pagine nette e coerenti, di una forma, diceva il Mornet, 'alerte et lumineuse', 'dont le mouvement est si aisé, si naturel', il segno di una trepidazione umana che indichi il farsi della riflessione. Prosa coi suoi problemi preventivamente chiariti nell'ordine razionale, disincantata, come ci appare, solo di rado seppe specchiare il vivo movimento delle situazioni entro cui operava; e trovò l'unico diversivo 'attuale' nell'incresparsi elegante del paradosso, con un sorriso civile che illuminava dall'interno le stesse asserzioni degli autori, dando loro come un sottile riverbero d'incredulità.

Partita da un sostrato di razionalismo scientifico, di origine secentesca e galileiana, la prosa settecentesca finisce per trovare una brillante lievitazione proprio nell'ordine del paradosso, con l'innocente magia dei pensieri, spingendosi a un'evoluzione polemica che doveva fissarne le migliori qualità, ma le avrebbe altresì irrigidite. Chi ha voluto trovare in quegli scrittori (soprattutto critici e teorici) gli indizi di un nuovo pensiero, ha dimenticato la caratteristica essenziale, l'accento polemico; 'prova ne sia il fatto che soltanto nella polemica quei critici sembrano trovare il tono appropriato al loro sentire'¹. Le personalità vennero a delinearsi entro la crisalide polemica; e ciascuno fissò in una sua foggia uno dei caratteri e momenti del tempo, dandone una formula rappresentativa: illuminismo 'puro', illuminismo e classicismo, ideologismo laico, neoclassicismo rivoluzionario. Mancò quel

¹ M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1946, pp. 131-2.

che si dice una circolazione d'interessi; e tanto bastava per escludere un senso di transizione storica.

Occorre intendersi su una questione che sembra preliminare a una vera intelligenza settecentesca. Si è discusso sul quantum di anticipazione neoclassica, oppure romantica, in dote a quegli scrittori; fin-dove, ad esempio, un Bettinelli rispecchi integra la *mens* settecentesca e dove, negli ultimi oscuri presentimenti, identificasse il gusto a venire. Ma non si dovrebbe dimenticare che la mentalità del secolo fu coerente, e conseguente, fino agli ultimi sprazzi, e pochi altri casi si trovano nella storia del pensiero così naturalmente comprensivi ed estensivi, in base a una speculazione intellettuale; che aveva l'obbligo, pena la fine, di restar coerente a se stessa, senza potersi risolvere nel gusto. Giuoco di specchi, protratto all'infinito, sul quale si profila minacciosa l'ombra del futuro.

La prosa settecentesca nasce, può dirsi, con delle caratteristiche fisse; nessun altro periodo potrebbe iscriversi in una zona determinata, a cui non si saprebbe sfuggire. Sì che di volta in volta saranno degli acquisti, diremmo, terminologici, degli arricchimenti formali, i quali si soprammettono a quella prima, ideale *forma mentis* che trova il suo specchio, appunto, nella prosa ideale d'oltralpe; ed ora ci daranno la stratificazione letterale del classicismo gozziano al fondamento razionalistico, o il musicale incantesimo dei *Mémoires* goldoniani in una squisita regione dell'arcadia realistica, il magismo divagato della narrativa di Carlo Gozzi, o infine le soprammissioni della sensibilità imitate dall'estero; così, nella trasfusione Sterne-Foscolo, e nell'ultimo, sottilissimo lampeggiamento dell'enigma didimèo alle soglie del secolo nuovo.

Altra parte, in questo panorama, spetta ai moralisti della linea pariniana. Ma qui saremmo evidentemente su posizioni assai più cospicue, le quali determineranno un'evoluzione in senso romantico con un contributo tutto proprio, che diede luogo infatti al romanticismo del 1815. La crisi dell'illuminismo nei riflessi del gusto-costume ebbe un'altra evidenza, l'evidenza infatti degli aspetti minori, presso altri scrittori, per lo più storici e politici accostatisi agli spiriti rivoluzionari. Spiriti più semplici contrassegnarono le fasi dello sviluppo illuminista-neoclassico, con una soluzione circolare che ha un interesse eccezionale per l'analisi. Né è da scordare che anche il lavoro poetico offrì dei trapassì formali, notevolmente lenti, che si perdono facilmente a chi li consideri in un modo storicistico *lato sensu*; dimenticando ad esempio,

un Mazza, nel suo passaggio dal pindarismo retorico dell'ode dedicata alla 'Bellezza armonica ideale', all'irritazione espressiva, aereata di sensi notturni, di liriche come 'La notte' o 'Il talamo' (ricorriamo del resto a esempi evidenti); oppure il Rezzonico della Torre, che passava a un classicismo saturo di presagi (e forse erano in parte contatti) montiani e pariniani (l'ode per Corilla Olimpica, o quella per l'anno secolare d'Arcadia); il gruppo dei lirici estensi, e fra questi Agostino Paradisi, che ci darà lo stampo e perfino dei presentimenti letterali (che dovranno pure essere osservati) del futuro inno sacro manzoniano. Contributi alla storia di un linguaggio poetico che restavano circoscritti nell'ambito della formazione settecentesca, contendendo il passo al tempo, e formalizzando con risoluzioni secche, poco fruttuose (letteralmente) i loro sforzi; e in ciò ben diversi dalle singolari qualità d'impasto, nel gusto ormai di una fusione di spiriti contemplativi-pessimistici, meditativi o letteralmente scatenati, come si avranno nelle traduzioni di un Cesarotti e presso un Pindemonte (quanto alle traduzioni del Mazza, gioverebbe annotare l'assoluta mancanza di un effetto preromantico in quelle, pur notevoli, invenzioni di atteggiamenti stilistici e di linguaggio).

Considerazioni analoghe potrebbero farsi (a noi sembra) per la cultura figurativa; che ebbe uno dei terreni più fecondi di tentativi sporadici, di sottili e inquiete ed errabonde 'scritture' e di contaminazioni grafiche, con la così detta rinascenza classicistica facente capo a Roma, fino al David². E ad una tale cultura, coi suoi caratteri alquanto angolosi, quasi di speculazione intellettuale sui temi figurativi, sembra allacciarsi il Milizia: poco dopo il Lodoli e l'Algarotti, congiunto alla loro cultura e tuttavia differenziato da quell'effetto cronologico e storico che si notava; e che proprio per la necessità di ricorrere ad un discorso generale e caratteriologico degli atteggiamenti mentali settecenteschi, ha potuto andar confuso di volta in volta all'uno e all'altro teorico, e valutato unilateralmente come 'teorico', o viceversa, come 'scrittore': teorico poco originale, e scrittore di pessimi umori, d'impronta all'incirca barettiana³.

Nel Milizia non si saprebbe individualizzare neppure il gusto; che fu oscillante, problematico, e corse facilmente

² In proposito, si veda la rassegna di L. Hauteocour, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

³ A. M. Gabrielli, *Algarotti e la critica d'arte del '700*, in 'Critica d'Arte', agosto-dicembre 1938.

agli estremi. Sta di fatto che questo 'critico d'arte' ebbe gusto assai dubbio; e rappresentò soprattutto una cosa, le inframmettenze e le alterazioni di un estro paradossale, dove i 'fatti' artistici erano posti involontariamente in dipendenza degli avvenimenti, e l'amore dell'arte era congiunto a un motivo estrinseco all'estetica, ma non alla personalità morale dell'uomo; e cioè la sua ansiosa aspettazione 'giacobina', la sua inquietudine non preromantica ma rivoluzionaria; e tutto ciò che generava, con la confusa emozione dei principii, la fiducia nel trionfo della ragione, divenuta non più convinzione ma forza; il civismo, una oscura tentazione verso forme politiche radicali (riscontri pre-napoleonici così frequenti, nelle sue pagine). Ideologismo rivoluzionario, che in altri diede luogo ad atteggiamenti enfatici, e qui nello scrittore d'arte si familiarizzava intimamente alle ragioni primamente estetiche; per produrre un amalgama, una confusa ma forte definizione di principii o giudizi dov'è il meglio (e la nota vivacissima, talora squillante) di una personalità non comune; e il motivo di una prosa piccante, densa di curiosità. Uno scatto, nel segno letterario della nostra cultura della fine settecentesca.

Richiedere al suo pensiero della coerenza, già dicevamo, sarebbe assurdo. Rispetto ad altri che nella riflessione o nell'esercizio della critica non mancarono di essere stravaganti — come il Baretti o il Bettinelli — la personalità di Milizia appare ancora più empirica, meno sistematica. Il razionalismo originario desunto dall'Algarotti, dalle quete pagine piene di una luce uguale, qui si fa corposo paradosso; e il paradosso svola, o s'irretisce come l'asino di Sancio.

La 'teoria' miliziana è sempre fatta di acquisti che d'improvviso, per estro, si scompungono. Si va, in quelle pagine, da strutture paradossali ad altre congeneri, sorrette da una laboriosità impressionante; ma il risultato esula dai temi teorici che in disordine vi abbiamo incontrati, e l'impressione è di un pensare fervido, acceso, tutto proteso sul filo delle preoccupazioni civili che ispirarono l'autore.

Neoclassicismo? È questione di intendersi, e di volatizzare intorno al Milizia l'aura, che gli si è fatta, di rigido, ottuso difensore di partiti presi assurdi; di sperdere la convinzione di un neoclassico che si sarebbe precipitato con violenza 'donchisciottesca' nel gorgo dell'idealismo winckelmanniano, trasferito in immagine dal Canova e dal Foscolo. Più che idealismo furono oscuri contrasti, dolorosi dubbi (pur afferrabili in quelle pagine) che erano sorretti da una forza

di convinzioni civili; similmente al David, di cui par che rispecchi, il teorico, qualcosa della energia nervosa in una con l'astrattezza formale, vieppiù spiccanti nella definizione accademica e tradizionale del segno.

*

Mentalità, adunque, vòlta al movimento, inscritta come in una spirale fiammea, con rientranze e serpeggiamenti viperini che si protendono oltre il possibile. Le cui 'teorie' valgono per noi soprattutto riguardo al denso strato germinale in cui si pongono e talvolta al frutto intrinseco (e non formale e conseguente) che potranno dare in avvenire. Anche per quanto riguarda i contatti col passato, in un caso come questo, occorre guardare oltre la forma, nella mentalità; e considerare il distacco che doveva esserci con un tipo di razionalismo come il lodoliano, dove tutto (osservava di recente uno storico) ⁴ ha parvenza di un gioco lucido e quasi di un mero divertimento; e similmente, col classicismo dell'Algarotti, dove acquistava rilievo la stessa tradizione palladiana della teoria d'arte, potenziata da una stima internazionale, riscaldata da una scuola di scrittori locali e destinata a incontri ben più alti che col Milizia, nella splendida interpretazione goethiana dell'*Italienische Reise* ⁵. Degno di notazione, a noi pare un contatto che non dovè essere casuale con un teorico meridionale, Bernardo Galiani ⁶. Né si dovranno trascurare certi tentati approfondimenti laterali; come lo zelo con cui il Milizia si adoprava a distinguere l'imitazione pedissequa da quella libera; e annotava: 'Chi la compone, l'esagera, l'altera, l'abbellisce (*la natura*), ne è il poeta'; oppure: 'la imitazione fatta in una maniera nobile, generosa, piena di libertà, è una continua invenzione' (dai *Principii di architettura civile*) ⁷. 'La bella natura', diceva altrove, 'non è che « un tutto immaginario »', e se l'imitazione fa inevitabilmente perdere di realtà alla natura, ne fa acquistare all'opera d'arte 'pel piacere che dà l'imitazione' in sé, col porsi 'alla giusta distanza in cui proviamo il piacere della imitazione senza provarne il disordine'. Ammetteva che pur

⁴ M. Petrocchi, *Razionalismo architettonico e razionalismo storiografico*, Roma, 1947, p. 19 e segg.

⁵ Su ciò, G. C. Argan, *A. Palladio e la critica neo-classica*, 'L'Arte', luglio 1930.

⁶ Sul Galiani, fratello di Ferdinando, B. Croce, *Problemi d'estetica*, Bari, 1923, pp. 393-5.

⁷ Citiamo dall'edizione delle *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna, 1826-1827.

provenendo l'arte da una natura 'perfezionata', o idealizzata, i sentimenti tratti dalle cose potevano essere 'tristi e tumultuosi', oltreché 'vivi e piacevoli'; e simili altri passi si potrebbero cavare dall'esame di tutta l'opera.

E per quel che comportava il pensiero estetico del settecento, diviso tra intuizioni suggestive, che spesso si circoscrivono nella parvenza testuale, e convenzionalismi statici, non era neppure troppo. E non era gran cosa il progresso che altri ha notato nello sviluppo di certi principii, via via dal Lodoli all'Algarotti, dove si ebbe una notevole contraddizione all'estetica lodoliana della pietra, dedotta dall'indagine della materia delle costruzioni, accolta dal Milizia; né l'affermazione miliziana del principio della 'unità nella varietà, e come fine dell'arte il diletto', in divergenza dalle vecchie teorie del *decorum* e dalle nuove utilitarie; la dissoluzione (come osservò la Gabrielli) del fine razionale del frate veneziano nel fine neoplatonico e poi aristotelico dell'imitazione, relegando quello nel criterio della sistemazione degli ambienti; e simili.

Molto più rilevante la differenza di mentalità, che è capace di dare un accento nuovo a posizioni retrograde; e che traccia via via un cammino conseguente, anche laddove sembrerebbe trattarsi di una polemica ispirata a variazioni di umore, o al più ad un laicismo d'intonazione meridionalistica, esemplato dalle conoscenze, che non dovettero mancare al Milizia, dei regalisti e giurisdizionalisti, nutrite poi dai contatti romani con l'ambiente giacobino⁸. Mentalità, la quale, pur avvicinandosi a certe soluzioni 'moralì' lombarde, mancò sempre della loro concretezza e attinenza al costume, ma fu piuttosto aspramente polemica; e le cui tracce troviamo disseminate in tutti i lavori del Milizia; come quando (nell'opuscolo *Del Teatro*) commenta con acredine torti e abusi dell'amministrazione pontificia, considera ironicamente le pie superstizioni, o cosparge di sali caustici avvenimenti legati alla storia ecclesiastica. Non ci meraviglia che quell'opuscolo fosse ritirato dalla censura. Nei lavori successivi quest'atteggiamento sollecitava le doti più proprie dello scrittore, e accendeva scintille polemiche sulla cote di una intelligenza operosissima (dove il razionalismo ha preso un'impronta di religione rivoluzionaria), e il periodare breve, aforistico, incide e taglia, e protende sulla punta del coltello i mostriciattoli dell'opinione; ultimo spettacolo pirotecnico

⁸ V. E. Giuntella, *La giacobina Repubblica romana* (1798-1799), Roma, 1950.

della prosa settecentesca, con un'acredine che sarà sconosciuta alle pagine d'umore del Baretti o del Bettinelli. Stile di rivoluzione: stile-libello.

Coltivava, l'aspro 'teorico', un'idealità formale di stile? Ce lo dirà alludendo (nei *Principii*) a un'Accademia generale di architettura, dove si sarebbe dovuto tenere discorsi 'precisi, sugosi, ripieni d'idee nuove ed espressi con elegante semplicità' (da parte sua, scusava lo stile 'poco colto'). Si tratta di far capire, non di vezzeggiare. Gli danno sdegno gli scrittori arcadici e convenzionali. Anche chi scrive deve mirare a una pubblica utilità, unendo l'utile all'amenò (e chi vuole, potrà notare i primi passi verso l'estetica romantica). Le argomentazioni dovranno essere evidenti, rettilinee; il tono (s'intende) asciutto e preciso (né si può mancare di notare che visto su quello schema di *clarté* illuministica, quel tono asciutto raggiungeva un'evidenza che ci richiama ad esempi posteriori; e gli si potrebbe in fondo trovare affine, al di là dei migliori modelli romantici, il solo, eccelso argomentare manzoniano).

Una estetica, dunque, d'intonazione moralistica. Ma non dovremmo dirla neppure tale (ché il senso morale nell'estetica e l'identificazione di bello e di vero si avranno coi romantici); d'intonazione, a volerla definire, etico-civica, o civica e politica insieme. Alla cui luce si intendono tutte le 'teorie', e le opinioni e i sarcasmi di queste pagine. Così, quando dice dei sovrani 'conquistatori' e incuranti delle opere costruttive di pace (e ci va di mezzo nettamente la fama di Alessandro); accusa i Romani di aver praticato arti di 'guerra e rapina' e allevato il dispotismo 'funesto a sé stesso, alla ragione, al gusto', praticando il bene civico per sola smania di grandezza (e si noti l'acutezza dell'accusa, che anche il Manzoni ripeterà); e obietta in sostanza ai cristiani di aver distrutto opere di utilità pubblica per costruire chiese e conventi (l'elemento estetico è un po' il punto d'arrivo di così sostanzioso civismo). Viene ai tempi suoi, e vorrebbe universali i diritti della ragione; via gli esseri inutili, come quei 'puliti e guasti, che si dicono il bel mondo'; via anche le feste affidate alla profusione 'impropria' e alla 'pompa insultante dei ricchi'. La 'buona legislazione' è il sole operoso di questo ideale; dovrà aiutare gli indigenti, abolire il superfluo, estirpare gli abusi (per es. nell'occupazione di terreni e stabili, adattandoli al 'bene pubblico'). 'Bene pubblico' è la meta 'di gloria' dei privati; come in Cina, si dovranno elevare archi di trionfo a chi abbia operato civilmente a vantaggio

altrui (di qui comincia, come si vede, la polemica sociale liberale e progressista che si estenderà al secolo futuro). L'architettura è la più nobile delle arti perché mira al pubblico beneficio; ed anche se certe digressioni non sono proprio di natura artistica, è a principii politici che dovrà ispirarsi il vero architetto: 'Dunque il progresso dell'architettura e di ogni altra cosa tendente alla pubblica felicità dipende tutto dal patriotismo, e dallo studio che debbon fare di quest'arte non solo gli architetti, ma chiunque non è della più vile ciurma'. 'Don Chisciotte del « bello ideale »'? Ma di quale ideale, se qui la meta auspicata è uno Stato assoluto, dove gli edifici stessi e l'urbanistica rispecchieranno la *virtus* politica che l'informa?

Quando si tratta di affrontare l'argomento esteticamente, il discorso s'impiglia; tenta, è vero, di abbozzare una teoria dei piaceri produttivi di 'qualche utilità più grande', o di una funzione educatrice delle arti che trascenda il diletto della vista, e simili. Le arti, alla resa dei conti, fanno la figura delle 'truppe ausiliarie' della virtù (come le chiama); il 'benefattore' sociale di per sé è illuminato in fatto di gusto (e non a caso riprende la nota formula iconografica di Socrate, come colui che preferì bere la cicuta anziché eludere la legge) E insiste; il gusto è considerato come il frutto di un'educazione della coscienza, con la nota prevalente della 'virtù' repubblicana (che ha proprio il suono *nuovamente antico* delle pagine del taccuino di Saint-Just), la fioritura artistica si ha in conseguenza di condizioni civili e politiche di leggi sapienti (e non solo del clima, come voleva il Winckelmann, nel suo anticipo di storicismo romantico)⁹; neppure in Grecia esse toccarono la perfezione, poiché non vi fu una società veramente evoluta sulla via della ragione; e il 'grecismo' potrà rinascere, se i politici sapranno dargli un'ambientazione adatta.

Utilitarismo e moralismo civico non faranno che intrecciarsi anche in *Roma delle belle arti del Disegno* (1787); e l'unico approfondimento che vi si potrà notare, progressivo, sarà quello nel senso della magia ideologica delle parole (come quando parla, ad es., della 'evidenza' nell'architettura, con un'analisi convenzionale delle opere, mettendo a parte l'interesse estetico). Il fondamento della critica al barocco e a Michelangelo ha il tono di un'obiezione della mentalità (ben diverso dall'obiezione ideologica, fondata sull'iperbole

⁹ C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, Firenze, 1942. Sul Winckelmann, pp. 37-52.

degli elementi idealistici, che aveva deciso il trapasso dalle idee rinascimentali). Così, in confronto all'avversione per il gotico di un Frisi, qui si ha una parziale valutazione di quell'arte, per la razionalità di certe soluzioni; le accuse a Michelangelo rivelano, se ben si guardi, lo psicologo che nota il difetto di verità naturalistica, per la spiccatissima 'maniera'; e ritornano, infatti, i termini di 'stravagante', 'caricato', inverosimile e così via; e, persino di fronte a certe antichità, come il Laocoonte, ben diversamente dal Winckelmann, i rilievi naturalistici non mancano.

Bello artistico (a volerlo correlare agli idealisti) è una espressione oscillante; talvolta vorrebbe sostituirvi quella di 'bella natura', ove del resto l'aggettivo non ha che valore partitivo e sincretistico insieme; mentre l'antitesi belloriana ai meri 'naturalisti' è intesa (nell'*Arte di vedere*) in opposizione alla mera copia, che è inefficace o 'spaventosa' e non genera mai piacere (tutt'altra cosa, insomma, dai motivi dell'*imitatio* neoplatonica, che non cessavano di influire il puritanesimo idealista contemporaneo, quello del Mazza per esempio, che aveva parlato chiaramente di 'idee che il senso fuggono', d' 'archetipa beltà', d' 'infigurate armoniche forme eterne', di una ragione che è il 'raggio di Dio' e mette in fuga il capriccioso e l'informe, 'prole di malveggente opinion' ecc.). È pur vero — tra le molte insufficienze — che qui la norma individuante dell' 'espressivo' (svolta dallo Spalletti) non fa in tempo ad affacciarsi, che subito è respinta in una formula che la categorizza e ne fa uno dei tanti elementi del giudizio.

'Don Chisciotte del bello ideale'? Certo, il gusto di questo scrittore non avrebbe fatto, di grado in grado, che irrigidirsi, volgendo a una intesa netta di 'purismo' architettonico: purismo e arcaismo, ed elementarità esemplare di giudizio, come si avrà, nel libro dell' '87, nella totale ammirazione per la Cloaca massima, o nelle espressioni sistematiche contro i monumenti di Roma papale; la idealità estetica sfiorava ormai l'ideologismo integrale. E di una ispirazione fanatica, arcaicistica e puristica; di un gusto corrosivo ormai a dentro da un ideale men temperato degli schemi belloriani e winckelmanniani in voga, hanno il sapore le ultime pagine, a conclusione del panorama dalla fabbrica della Cloaca alla Sagrestia di San Pietro: 'dall'ottimo al pessimo':

E così Roma vecchia ha fatto benissimo a morire, affinché dalle sue ossa sorgesse, e n'è sorta una fenice architettonica più bella e più magnifica, la quale se avrà buon tempo, e l'avrà infallibilmente per tutti i secoli de' secoli, si magnificherà sempre più e si abbellirà tanto che sarà

uno stupore, in grazia di quell'architettura che attualmente vi fiorisce: architettura non romana, ma romanesca. Dunque questa Roma è più bella e più magnifica della vera Roma. *Quod erat demonstrandum.*

E dice che 'chi non vuole stropicciarsi gli occhi, si limiti a guardar case, casamenti e altre fabbriche simili'; e tutto gli pareva ridotto a corruzione, obnubilamento, distruzione dei valori che soli avrebbero potuto salvare il mondo. Chisciotismo, ma il 'bello ideale' non c'entra ¹⁰.

*

Fuoco e pathos rivoluzionario, dunque, che levandosi sul vecchio sedimento, di tradizione umanistica, delle teorie estetiche, gli dava una 'coscienza polemica', avventata, fanatica, senza toglier formalmente nulla o ben poco all'organizzazione offerta da un lavoro secolare (senza togliere, e letteralmente senza aggiungere). Scrive il Salvatorelli (a proposito di Melchiorre Gioia) che la nota distintiva di quella generazione fu una 'combinazione di razionalismo e di entusiasmo, da cui proveniva la nota moralistica ed eroica della *virtus* repubblicana' ¹¹. Già ci siamo diffusi sul moralismo; che in confronto all'illuminismo lombardo, mancò proprio di quell'accento meditativo di ricostituzione interiore e civile, traslato (specie dai meridionali) agli effetti di apposite riforme. Era un fuoco bianco di ideali progressisti; che non potendo operare stabilmente su un terreno, dal punto di vista politico, alquanto impervio, avrebbe dovuto volgere gli animi all'azione (e prova ne fu il sacrificio di sangue degli illuministi meridionali). Ora, la spirale della cultura rivoluzionaria passa proprio per queste fasi, di parole e azione. Le facoltà potenziali dell'azione sono tutte presenti nella mentalità ideologica, né c'è da stupirsene; ma sono, si direbbe, ineffettuali, senza una reale profondità, presenze conoscitive e non realmente modificatrici; è una lava fredda che si attuerà nello spirito e nelle opere dei 'precursori' risorgimentali; ma non determinò nessuna alterazione della psicologia popolare, così come in arte non provocò nessun progresso sostanziale della psicologia o della sensibilità. Fu una mentalità 'transitoria' che si rispecchia precisamente, quanto ai nostri interessi, nella pagina del Milizia.

¹⁰ Anche la letteratura sul M., pur accogliendo la definizione (dal Natali al Palmieri) avanza delle riserve.

¹¹ L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, 1943, p. 120. Si veda anche il saggio di F. Antal, *Reflections on Classicism and Romanticism*, in 'The Burlington Magazine', London, aprile 1935,

Vi furono, naturalmente, in lui delle intuizioni che si è avuto buon gioco a chiamare preromantiche: 'Convien evitare l'eccesso di regolarità e di euritmia. Chi non sa variare i nostri piaceri, non ci darà mai un piacere'; l'ordine urbanistico deve regnare 'fra una specie di confusione; tutto deve esser dritto e regolare, ma senza monotonia; e da una moltitudine di parti regolari deve risultare del tutto una certa idea di irregolarità e di caos'; lo stesso si dica per il carattere stilistico delle case nelle città, che dovrà essere sapientemente alternato.

Il giardino ideale ch'egli auspicava era quello all'inglese, dove l'insieme è animato da 'scene d'incanto, di orrore, di amenità', e si vedono suggestivi 'orrori', sì che le anime possano meditare, palpitare, trepidare. Ivi, dovrà specchiarsi il volto stesso della natura, con le sue alternazioni commosse dalle 'dolci emozioni' (intese, come si vede, al modo sensitivo e struggente di Rousseau) alla 'rapidità e l'agitazione' ispirate alla vista delle acque precipitanti; dalle 'pure grazie della solitudine' (oh *Réveries du promeneur solitaire!*) al maestoso e terribile; dall'incolto all'ornato (e vi si dovranno vedere, significanti ornamenti, tronchi morti appositamente disposti, come fanno i cinesi, 'ora dritti, ed ora stesi al suolo, badando fino alla forma ed alla tinta della corteccia e del musco...'). Un giardino ricco di gamme sentimentali: 'Le visite che si fanno a vicenda la mattina, sono tanti spassetti, che vanno al cuore. Ciascuno si crede proprietario nel suo ripartimento, sta solo, e conversa quando gli piace...'; e altrimenti: 'Uno stagno di cui le acque sono profonde, oscure, e coperte d'un ombrato tetro che riflettono, è un luogo proprio alla malinconia; tale è anche un rigagnolo tra oscure ripe, il cui moto è così lento, come il suo colore è fosco, e che non offre al di sopra delle sue acque tetre e pesanti che una densa caligine, che né l'arte né i raggi del sole possono dissipare. Il dolce mormorio appena sensibile d'un ruscello trasparente e di poco fondo impone silenzio... Una corrente più veloce, che scherza contro piccioli ostacoli sopra un fondo sabbioso e brillante, fa sentire un susurro rotolando tra i ciottoli, e sparge la gioivialità in tutti i suoi contorni'; però, 'più rapidità e più agitazione, ci risveglia e ci ravviva', finché l'eccesso ci ispira il terrore, 'e questo terrore è strettamente legato colla sublimità'. 'La miglior idea che si possa formare di un giardino, è l'incantatrice descrizione che ne fa Milton nel canto IV del suo Paradiso perduto. Meglio è ancora l'Eliseo descritto nella lettera XI, vol. II, dell'istruttiva *Julie*': 'istruttiva'!

estetica 'civile' del periodo rivoluzionario. Ma passiamo oltre; l'architettura, dice, 'deve sapersi imbruttire; ed eccola di un aspetto terribile e fiero nelle prigioni'; 'Quivi l'architettura più pesante e più bassa della proporzione toscana può impiegare bugne le più ruvide in una maniera espressamente disordinata, aperture anguste e informi, muraglie alte e doppie, membri fieri, che gettino ombre le più forti, ingressi ributtanti, cavernosi, e fino anche decorazioni di sculture e d'iscrizioni spaventose; tutto in somma deve spirare oscurità, ruine minaccianti terrore, e freno ai delitti...'; scenari, adunque, e prospetti, con le tinte sovraccariche per accentuare i contrasti di stile; un'intimità calcolata sull'edonismo; un elemento razionale e astratto divenuto strumento di penetrazione e di dominio; l'energia espressiva che va sostituendosi alla lucidezza d'analisi; il classicismo che si è reso mito civile: così come ai pastori arcadici è succeduta l'altra convenzione, quanto più dura: i Romani di David.

È in pagine come queste che gli aspetti determinanti di un periodo fissato in una sua autonomia, lucida e sovente paradossale, si rivelano con evidenza impressionante, mentre la netta individuazione dei trapassi mentali corregge (a noi sembra) le distinzioni storiche fatte di sommari salienti. Alla *mens* enciclopedistica succedeva quella rivoluzionaria polemica e la ricchezza del carattere trovava ormai un'espressione diversa dalle punte di lucente malignità di un Bettinelli, o dalla genialità estrosa di un Baretti; per darsi un gusto più denso, mobile di contrappunti, dove l'ironia cede al sarcasmo o apertamente, all'invettiva dei tempi eroici. Le finezze satiriche qui s'ingorgano tramutandosi in ammiccamenti e taciute ilarità, il comico prende il tono dell'irrisione paesana (antiche revulsioni, quasi da farsa atellana); mentre la polemica empie di glosse il testo, e il fare conversevole già settecentesco ha qualcosa di taciuto da consorteria rivoluzionaria.

Allo stesso modo, può dirsi che siano convinzioni organiche lasciate dalla tradizione imminente, quelle che prevalgono presso teorici o politici di cui il Milizia raccoglie le qualità (come la certezza del cammino ineluttabile, anche se ostacolato, della ragione; i ricorsi, tuttavia, nella storia, di tenebre e luce, un'infiltrazione vichiana importante, forse filiata dal pensiero del Pagano; la certezza di un giudizio esauriente in base a principii empirici, come nel dire dell'arte classica, che è ridotta ormai a un reattivo polemico, ben diverso dall'archeologismo idealistico dello stesso Winckelmann). Ne

conseguiva un modo di giudizio reciso, pronto ad affermarsi 'in violenza'; specie nel famigerato scritto *Dell'arte di vedere*, le cui asserzioni 'scandalose' vanno riferite a quel clima, e in cui l'eccesso polemico tramuta nettamente gli aspetti estetici in caricature. Vi sono sì delle descrizioni aeree e vibranti (su di esse il Calcaterra ha scritto delle belle notazioni)¹²; eppure anche lì è il senso di una tensione ideale, di un'allucinazione mitica delle possibilità storiche. Nel dire di nuovi edifici, il Milizia era vibrante di entusiasmo civico, vedeva quelle costruzioni erette alla virtù rivoluzionaria. Siamo a un'idealizzazione eroica dell'architettura, in un'aura di ammirante stupore, e il sentore di una contemplazione formale alla Piranesi smuove ben presto nella vibrazione entusiastica; e il gesto primo di colui che descrive è infatti di protestata esemplarità: 'Ecco là...'.

Anche rispetto alla cultura, al gusto alla David bisogna intendersi. La mira del Milizia non era affatto orientata a quel naturalismo, sia pure inconsapevole, che si avverte nel pittore. I paradossi dell'*Arte di vedere* o di *Roma nelle arti del Disegno* sorgevano da una prospettiva teorica che non fu mai rinnegata né trascinata. Altrimenti, il Milizia avrebbe avuto ben altra parte nella storia della teoria delle arti. I suoi limiti restano innegabili; e la sua virtù di 'teorico' fu soprattutto virtù di entusiasmo; affermazione radicale, ostinazione; non principio. Occorre rifarsi sempre alle origini della mentalità da cui sorgeva, e che non diede segno di superarsi neppure toccando il limite del paradosso; come nessun 'superamento', ma inquieta problematica vi fu nel Bettinelli della tardiva *Dissertazione accademica sopra Dante*. La situazione fu aggravata, per il Milizia, dall'apparire di un fenomeno artistico consentaneo alle sue idee, come quello canoviano. La traiettoria di quel pensiero fu dunque dall'armonica idealizzazione di origine winckelmanniana alla diversione rivoluzionaria, in cui s'inscrive. È un lucore che non si fa mai luminoso, diffuso; uno sprazzo violento che si esilia nei più stretti termini temporali. Sì da produrre il fenomeno di una natura difficile, non poco contrastata, che trovò la sua soluzione in un discorso robusto, sì, ma preoccupato, quasi aggravato di penombre: che spiccano senza perdere di vigore espressivo in mezzo alle considerazioni artistiche, morali o politiche. Carattere meridionale, di qualità più veramente visualizzatrici che attive, il Milizia toccava degli effetti pensosi, ma

¹² Vedasi in ispecie, del Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, 1940, p. 288 e segg.

saldi; cime nel rimpianto dell'antico distrutto e che tuttora si distrugge, per fatale incomprendimento dei tempi:

Chi vuol vedere un pezzo di via Appia, vada dritto fuori di porta S. Sebastiano. Sarà costretto ammirarla, ancorché abbandonata alla perdizione. Più costretto sarà a smaniare, se saprà che sotto Albano e alle Paludi Pontine si è di recente schiantata la stessa via Appia, che da duemila anni reggeva da reggere in perpetuo; e si è voluto sfrantumarla per farvisi strade più effimere delle mode donnesche. Si è voluto in quelle Paludi eterne distrugger anche de' ponti. Che ponti! pochi ma enormi massi ne formavan la costruzione: bellissimi.

Così, il '*malor civile*' arrivava a spingersi fin quasi al sentimento romantico dell'antico, senza smarrire i suoi connotati, e vibrava di isolato stupore, con uno struggimento schietto e solenne. E come è significante e vivo anche dove sembra limitarsi alla descrizione; ma le annotazioni sono enunciate estaticamente, e l'idealità romana (che non fu mai in lui archeologica, e deprecava i 'rovinamboli') sale al livello umanitario, abbracciando in una le colpe di Roma regia o imperiale con le virtù della repubblicana. Sibila il risentimento contro la Roma pontificia, tanto lontana dal suo ideale civile, con fremiti quasi precarducciani (e si leggano le continue, caratteristiche contrapposizioni: 'Un tempo fu così, ora...') e uno sdegno per lo meno areligioso: per la colonna traiana:

Colassù era in cima la statua di Traiano. Ora v'è quella di S. Pietro, il quale non ha alcun rapporto con quell'Imperatore. Avrebbe forse più diritto Traiano d'essere sulla cupola di S. Pietro.

E siccome a noi altri uomini ragionevoli piace molto inalzarsi sulle altrui ruine; così piacque moltissimo a que' santissimi primi cristiani, e specialmente ai Pontefici Ottimi Massimi Papi S. Gregorio Magno e S. Leone Magno distrugger quanto più poterono tempî e monumenti del nefandissimo gentilesimo, strapparne marmi e metalli per santificarli e arricchirne le loro chiese. A meraviglia.

E conclude con stoica amarezza:

Nascono le arti, crescono, migliorano, si alterano, decadono, si distruggono, ritornano in fiore; e per le stesse cause che mettono in vicenda i dominii, le nazioni, le città, gl'individui. Tutto è vicenda: umiliante vicenda! Tutto è necessità: dura necessità!

E dovunque, sotto la maschera del classicista integrale, avvertite un senso religiosamente, quasi vichianamente, amaro della storia, un pathos vagamente preromantico, senza quei succhi di malinconia che furono gran parte della letteratura ossianesca; quando si pensi che il Milizia non mancò mai di ordinare quel sentimento negli schemi della sua mentalità umanitaria, e si trovava ad esclamare:

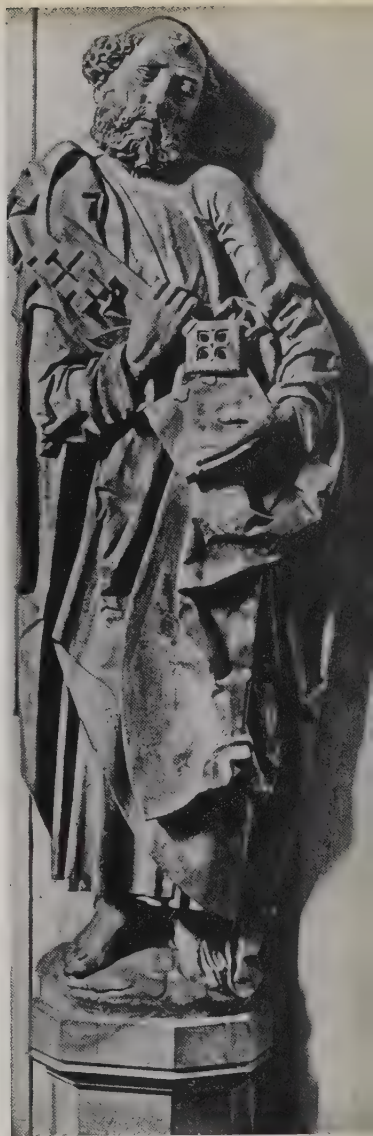


1 - Giotto: parete di fondo

Padova, Cappella degli Scrovegni



4 a - Veit Stoss: 'San Giacomo'
Firenze, SS. Annunziata



4 b - T. Riemenschneider: 'San Pietro'



5 a - D. Bouts: 'Giustizia di Ottone'

Lovanio



5 b - D. Bouts: 'Resurrezione di Cristo' Monaco, Pinacoteca



8 - Pietro Vecchia: 'Sosta di soldati'

Che contemplazione il sepolcro di questa Roma! — Questo sepolcro, qualunque siasi, queste reliquie dell'*Urbe dell'Orbe* meritano d'essere ben osservate. Sono ruine magnifiche dell'impero più prepotente che mai sia stato in questo nostro piccolo globo terracqueo. Sono in gran parte opere pubbliche, e per lo più fatte da cittadini particolari accesi d'amore per il pubblico bene...

Temi di contemplazione malinconica della storia che di lì a pochi anni si sarebbero commisti a un umanitarismo questa volta religioso — e per ciò prossimo alla nuova cultura in gestazione — nelle *Notti romane* di A. Verri; e la frase concisa, scattante, distesa nelle sommarie volute retoriche.

Ne veniva, da una tal ricchezza, da quell'ombra che par meditativa, un movimento chiaroscurale che fruttava appunto le diversioni e il discorrere variegato di certe pagine satiriche; con una strana sordina, un contrappunto, quasi, di epicità umoresca, e certe trasparenze di voce che risolvono in un 'allegretto' ironico quell'inquieta curiosità; in quell'attenzione sempre sveglia, nella solitudine attiva popolata di sensi civici, che è pure uno degli aspetti della situazione italiana alla fine del secolo. Ecco, soprattutto, le bellissime lettere (dalle brevi raccolte che si conoscono), alcune delle quali andrebbero citate per intero, e rientrano tra i documenti esemplari dell'epistolografia del tempo. Lo scrittore narrava ad amici, cicalando e malignando, non senza qualche rapido offuscamento. Era il senso di una vita stagnante; le aspirazioni magniloquenti di Pio VI (altro che l'aria dorata delle *Bellezze dell'universo* montiane!), le preoccupazioni della corte per le malattie del pontefice, o *tout-court* il buon tempo che 'fa piangere gli agricoltori e ridere i beccamorti, i curati ed i medici'; e i 'romaneschi' che alzano orrori architettonici; 'il gran lavoro delle paludi pontine, che si vogliono prosciugare; e prosciugandosi la reverenda camera degli apostoli, quelle rimarranno probabilmente paludi in perpetuo, come sempre sono state'; e delle occhiate più gravi sulla situazione di crisi nell'aria.

Qui regna universalmente il nulla; nulla però gravido di conseguenze le quali, se non saranno strepitose, saranno infallibilmente fatali a questo paese che se ne va precipitosamente per l'ingiù.

Non si potevano dir quelle cose con più lucidità e nettezza; con più fierezza d'intelligenza. Un po' infocate, abbagliate di presentimenti, logore, diremmo, agli orli, di una caducità intellettuale. Vibrata, accesa attesa neoclassica.

Così estroso e con la lingua 'intinta di fiele', come si vuole, per far più sapida la pagina e impedire l'ingorgo

d'umori; di un profilo che volge, sì, al bizzarro, ma fa un compatto vedere con quel cipiglio accorato d'uomo smanioso per amore d'umanità, il Milizia rientrava di pieno diritto tra i rinnovatori di un gusto e di un costume. In fondo in fondo, quella definizione donchisciottesca appiccatagli dall'Andrea Maier e ribadita da tutti i lettori, ci dà qualcosa (sia pure parziale) della sua lineatura di accanito combattente per la civiltà e il buon gusto (né staremo a discutere le ragioni e i torti); come non sapremmo fare a meno, per il Baretti, del figurino di Aristarco Scannabue.

Don Chisciotte? Ma in lui non mancava soprattutto la parte più stagionata e pregevole del chisciottismo autentico: quella meditabonda, trasognata, che si accampava in mezzo all'ostinata battaglia; e senza renderlo affatto un evasore al neoclassicismo rivoluzionario, magnificato poi dal napoleonico, vi adduceva sicuramente una possibilità *in limine mortis*: quella di portar dritto al rogo delle Bibbie cavalleresche.

ROBERTO LONGHI GIOTTO SPAZIOSO

MI HA SEMPRE sorpreso che nell'ultimo cinquantennio critico, così strenuamente devoluto ai primitivi, si sia trattato così di rado e con tanta malavoglia (ma citeremo le poche eccezioni) il caso singolarissimo dei due 'inganni ottici' che, nella Cappella degli Scrovegni (e precisamente nella parete dell'arco trionfale dove sono anche, in ordine ascendente, le due scene a riscontro del 'Giuda che riceve il prezzo del tradimento' e della 'Visitazione' e, pure a riscontro, le due sezioni della 'Annunciazione' sormontata dalla cerimonia di liturgia paradisiaca della 'Missione a Gabriele'), Giotto dipinse a mezza altezza sui due lati dell'apertura dell'abside: due vani gotici, dei quali, riparati come sono da un parapetto a lastra rettangolare, non vediamo che l'alto delle pareti a specchi riquadrati di marmo mischio, la volta a costole gotiche dalla cui chiave pende una lumiera di ferro a gabbia con le sue fiale d'olio e la bifora stretta e lunga, aperta sul cielo. Figure, nessuna.¹

Dopo un modesto accenno del nostro Cavalcaselle (ediz. ital., I, 469) che li chiamava, con termine alquanto depri-

¹ Le due fotografie, appositamente eseguite, devo alla cortesia del Dott. Lucio Grossato che vivamente ringrazio.

mente, 'ripostigli' e s'indugiava a cercarvi un senso allegorico (ed era il modo più sicuro per trascurarne il senso vero di sottilissimo stilema spaziale), vi ritornava il Moschetti nel 1904 (e cioè dopo circa quarant'anni) promovendo i 'ripostigli' a 'stanze a volta archiacuta' ma insistendo sul presunto significato simbolico; pur confessando che 'di questa allegoria, l'unica introdotta da Giotto in forma così astratta in questo suo ciclo pittorico, ci sfugge il significato' ('La Cappella degli Scrovegni', 1904, p. 54).

Strano destino delle parole, se quella che, cinquant'anni fa, sembrava l'espressione più *astratta* di tutta l'opera, oggi rischia di apparire la più *concreta*!

Tutto spingerebbe a credere che, nella vicenda critica successiva, la parte di riscopritore di quei due brani misteriosi dovesse toccare al Rintelen, quando, nel suo libro celeberrimo del 1912, tanto si applicò a chiarire lo spazio giottesco. Ma per quante fatiche abbia durato su quei fogli, a mio gusto un po' gravi, non sono riuscito a reperirvene neppure un cenno. Del resto un passo a pagina 63 dove si assume che in Giotto 'l'effettività dello spazio non si sviluppa mai al punto ch'esso diventi oggetto proprio della rappresentazione, né mai i suoi dipinti intendono di renderci una sezione effettiva della realtà', mi fa credere inutile ogni ricerca ulteriore.

Una sosta un po' più lunga fu, soltanto nel 1925, quella del Weigelt nella introduzione al 'Giotto' per la serie dei 'Klassiker der Kunst'. Qui i 'ripostigli' e le 'stanze' divengono 'due piccole cantorie'. E, respinte le vecchie pretese di chiarimento allegorico, la spiegazione si cerca nella necessità di cesura, a quel punto, fra le due serie di narrazioni sacre stese sulle pareti laterali. 'Così il pittore uscendo dai termini abituali di confronto venne ad un mite illusionismo che, sciogliendo questi due anelli dalla catena della connessione con un immaginario mondo spirituale, li immerge nella luce tranquilla d'ogni giorno'. E subito passa il Weigelt ad altro argomento come si trattasse di un affar di nulla.

Perché, vada pure per la cesura (di cui però non è riflesso nelle due scene sovrapposte del 'Giuda' e della 'Visitazione'), ma dato che Giotto si trovasse a mano questi due spazj disponibili, dov'era la necessità di riempirli a codesto modo, e non con una soluzione ornamentale in piano? Ed è cosa da poco che uscendo fuor di un mondo immaginario, Giotto ci trasporti, con i due brani, nella illusione di un giorno reale? E a che secolo sembra appartenere quel giorno?

Perché nulla lasciava arguire che il Trecento pittorico l'avesse mai 'conosciuto'.

Dal 1925, al 1937; quando, nell'anno giottesco, discutendo il Fiocco (sulla 'Rivista d'Arte') di certe precedenze di Arnolfo architetto sul nostro pittore, ritorna sull'argomento riproducendo anche uno dei 'coretti' (come anch'egli li chiama), senza tuttavia riferirsi alla esigenza di vederli assieme, dato che il punto di vista è un solo per entrambi. Progresso innegabile tuttavia, collegato com'è ad acute osservazioni sull'interesse prospettico mostrato da Giotto già prima, nella loggia architravata che inquadra la serie francescana di Assisi.

Nel 1951 infine, il Toesca, nel suo calibrato 'Trecento' (p. 476) ritorna con nuova insistenza sulle facoltà 'prospettiche' di Giotto già ad Assisi e, quanto a Padova, dice testualmente: 'Sebbene Giotto tralasci nella Arena, come poi in Santa Croce a Firenze, il partito architettonico che ad Assisi incorniciava prospetticamente gli affreschi, egli seguita ad affrontare la prospettiva per se stessa, quasi a sfidarne i problemi, come già nelle Esequie di S. Francesco ad Assisi: e ai due lati del presbiterio finge, per semplice gioco prospettico, due arcate aperte da cui pendono lampade poligonali'.

Qui è certo il punto più progredito della critica e da esso bisognerà riprendersi ove si voglia intendere il senso rilevante dei due brani di Padova.

Per chi, ora, si collochi al centro del pavimento della cappella, e cioè nel luogo più adatto ad abbracciare con un solo sguardo la parete in cui si apre l'abside [tavola 1], torna subito chiaro, palmare, sensibile fino all'illusione, che i due finti vani [tavole 2, 3], 'bucano' il muro, mirano ad intervenire nell'architettura stessa del sacello. All'effetto di veridica illusione convengono le due volte gotiche concorrendo ad un solo centro che è sull'asse della chiesa e cioè nella profondità 'reale', esistenziale dell'abside; conviene la luce interna che, partendo dal centro, si diffonde inversamente nei due vani, persino sulle colonnine e sugli stipiti delle due bifore; conviene la luce esterna di cielo che colma l'apertura delle bifore stesse non di un oltremarino 'astratto' ma di un azzurro biavo che si accompagna a quello (vero) fuor delle finestre dell'abside; al punto che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distante, degli Eremitani (e non gli esemplari da museo della 'Predica agli Uccelli' di Assisi).

Giotto insomma, col metodo che si dirà più tardi della 'quadratura' ha aggiunto sui lati dell'abside, due cappellette segrete la cui base, data l'altezza delle volte, può ben essere sul piano stesso del pavimento della cappella maggiore; e alle quali può dunque immaginarsi di accedere dal presbiterio stesso.

Se qui è Giotto (un problema di possibile apocrifia non riesce a porsi di fronte a un anticipo tanto geniale per cui quello stesso gran nome non è di troppo) e perché, anche a voler usare la formula di 'gioco prospettico' si conferma la piena volontà dell'esperimento (ché non si gioca, nell'ordine intellettuale, che con ciò che si domina), Giotto aveva dunque piena coscienza della prospettiva. Ne consegue parimenti la certezza che se Giotto non ha esteso lo stesso metodo anche alle figurazioni narrative, ciò è stato per precisa volontà, per meditata affermazione di un *limite* diverso. Così viene a segnarsi in lui un principio di contraddizione che non ve ne potrebbe essere di più portante. Per intenderlo basta, sulla stessa parete, alzare gli occhi dalla prospettiva coordinata delle due cappellette segrete, all'Annunciazione dove le figure di profilo sono in opposizione piena alle due edicole in 'antiprospectiva', quasi in uno spazio che sta a tergo del nostro sguardo effettivo e s'imprime alla rovescia nella 'dulcis memoria' del testo sacro figurato.

Si dirà che questa esperienza prospettica Giotto non la tentò che nell'architettura sola, senza figure. Per questo anzi abbiám parlato di 'quadratura'. E non si nega sia rilevante accorgersi che il fatto si ripete al riaprirsi del problema prospettico del Quattrocento, da Brunelleschi a Paolo Uccello.

Ma non si deve credere che Giotto si trattenesse dall'alludere allo stesso problema anche nella figura. A parte l'osservazione troppo timida e insieme troppo degnevole del Vasari che Giotto 'scoperse qualcosa dello sfuggire e scortare le figure', Giotto vi si provò veramente una volta (ed è peccato ne lasciasse ad altri l'esecuzione) nelle figure dei 'quattro Evangelisti' e dei 'quattro Dottori' entro le fasce marginali degli affreschi padovani e proprio nella parte quasi contigua alla sua esemplificazione in sola architettura. Non ho qui l'agio di presentare anche quegli esempj (si veggano ai numeri 64, 65-75-76 delle tavole del libro del Weigelt); ma mi si conceda di suggerire che Giotto, codeste esperienze illusionistiche, le confinasse volutamente nelle zone marginali di incorniciatura architettonica proprio perché appartengono

o 'fingono' di appartenere alla realtà effettiva della cappella stessa; ciò che non è consentito alle figurazioni dove non debbono darsi spazj reali, ma solo sacre memorie di spazj che si compongono 'scomponendosi', quasi cubisticamente, nei vocaboli della 'storia'.

Tuttavia tra 'marginalia' prospettiche e memorie di spazi incastellati nelle 'scatole mimiche' delle sue narrazioni, ce ne fu abbastanza perché Giotto divenisse il gran suggeritore di tutte le esperienze trecentesche in questa zona. E per quanto grande sia stata la dissipazione critica degli ultimi decenni nell'inseguire lo spazio nei senesi invece di dissodarlo in Giotto e nei suoi fidi, c'è da augurarsi che dopo le acute osservazioni degli studiosi italiani e la nuova indicazione sulla portata fondamentale delle due 'quadrature' padovane, il tempo sia maturo per un'indagine più penetrante entro le esperienze fiorentine già nella prima metà di quel grande secolo.

Il senso dell'inquadratura 'prospettica' che profondamente infenestra la serie francescana di Assisi e che, soggiungo, trasforma per forza d'illusione lo stesso vano reale della grande nave gotica del San Francesco superiore; e l'importanza degli esperimenti volutamente parziali del 'Presepio di Greccio' e delle 'Esequie del Santo' sono già stati indicati con acume dal Fiocco e dal Toesca. Ma a Padova molto sarà ancora da osservare e meditare sugli interni dell' 'Annunciazione a Sant'Anna', del 'Cristo davanti a Caifas' e in quello, pluriabsidale, del 'Cristo fra i dottori'. Anche la cagione perché Giotto, nell'affresco, usi comunemente i nimbi in rilievo scorciato, e li tralasci costantemente nei dipinti su tavola, non è ancora stata prodotta precisamente.

Altro ancora sarà da scoprire nel decennio '10-'20, soprattutto nella cappella Peruzzi e nelle opere connesse, sublime avvio alle culture personali di Maso e di Stefano. Di Maso, ove una più profonda sezione 'mondana' abbraccia consentanea edifizj e figure, quasi in un Piero 'in nube'; di Stefano che, pure nella sua passione prevalente per gli effetti dell'aria interposta, dovette accedere tuttavia a intuizioni sempre più complesse di spazio; per esempio nella famosa 'scala' del chiostro di Santo Spirito, vantata come meraviglia 'prospettica' dal Vasari; e dove, io credo, fu lo stimolo alle acutezze di Ambrogio Lorenzetti nella sua predella fiorentina del San Nicola.

Un'attenzione particolare bisognerà anche alla ricerca

delle 'quantità diminuite' secondo distanza, sia nelle cose che nelle figure, frequenti nei tardi decenni di Giotto e della sua stanza: non soltanto nelle tavolette staccate di 'Crocefissione' (come per esempio in quella di Strasburgo e nella 'Madonna in trono con le virtù', oggi presso il Wildenstein, che la accompagnava in un dittico e che il Meiss ha recentemente illustrata senza rilevare la connessione originaria), ma e nel commovente polittico Petriano e nelle tarde idee del maestro come le tradusse ad Assisi 'l'uomo delle Vele'. Basti rammentare, nell' 'Adorazione dei Magi' quell'alto stabbio a tettoja vista di sottinsù, dove i travi sono scorciati in una complessità di congegno che Paolo Uccello non avrebbe più raggiunto.

E, da ristudiare, sarà persino Taddeo Gaddi che, talune di queste istituzioni spaziali, accrebbe nei suoi prediletti spiegamenti di scenica architettura; furono anzi questi, io credo, lo stimolo ai biografi per crederlo e vantarlo architetto vero. Certo è che, forse ancor vivo Giotto, la lunetta con la 'Pietà' dipinta da Taddeo sopra la porta laterale di Santa Croce¹ è il più acuto, calibrato effetto di 'sott'in su' che ci resti di quella prima generazione. Non è perciò sorprendente che, ancora molto più tardi, dopo la metà del secolo, quando già i senesi hanno affatto divagato dagli antichi suggerimenti, sia proprio il vecchio fiorentino Taddeo, nell'affresco pisano dell' 'Incarico al demonio di travagliare Giobbe', a dipingere la mirabile veduta lacustre dov'è la distanza più intensa, più meditata, più veramente 'lontana' che il Trecento ci abbia trasmesso.

Resta, che l'inizio di tanti cauti, ma pur sottili avanzamenti è ora recuperato con una pienezza che non si ardiva attendere, nelle due cappelle segrete finte da Giotto nella parete degli Scrovegni. Qui, in queste 'marginalia' è lecito veramente parlare di prospettiva in toto; in accezione, intendendo, quattrocentesca. Sarà forse che le divagazioni subsecivae di un'epoca, diventano le occupazioni fondamentali di un'altra.

¹ La lunetta di Taddeo staccata molti anni fa (c. 1930) assieme a quella di Maso, giacque a lungo negletta in un ripostiglio di Santa Croce, ancora ricoperta della tela incollata da cui non fu liberata che negli anni di guerra (1942) credo per merito del Procacci. Ma a questi, che mostrandomela per grande cortesia, riteneva di aver ritrovata una seconda lunetta di Maso, osservai che l'opera sembrava di Taddeo. Ciò che trova del resto conferma nella citazione vasariana: 'Fece [Taddeo] sopra la porta del fianco sotto la sepoltura di Carlo Marsupini aretino, un Cristo morto con le Marie lavorato a fresco, che fu lodatissimo' (Vite, Ed. Milanese, I, 573).

E non si voglia, da questo singolare esperimento padovano, richiedere tutta la concisione matematica del Brunelleschi o di Piero; e neppure le ombre progettate dalla loro nuova coscienza. Qui le curvature gotiche nelle costole delle due volticelle non sono tutte impeccabili, né lo è lo sfuggire degli specchi marmorei sulle pareti. Giotto intendo, dopo averla ben pensata e intesa, traccia però la sua 'prospettiva' a mano libera, non 'cum circino et libella'. Quel che si dice, aver le seste negli occhi. Per far compasso, insomma, gli basta 'fermar il braccio al fianco' come fu per la *O* famosa che scelse, da mandare al pontefice; referto romanzesco, magari, ma che ora viene ad assumere altro senso nella progressiva riscoperta di un Giotto spazioso.

GEORG WEISE

IL TERMINE DI 'TARDO-GOTICO' NELL'ARTE SETTENTRIONALE

VOLENDO PARLARE dell'arte settentrionale della fine del Medioevo e illustrarne il carattere particolare ed il significato storico, giova prendere le mosse da una delle più autentiche opere di provenienza nordica pervenute in Italia e conservate al suo posto originario fino ai tempi nostri. Già il Vasari parla della statua di S. Giacomo [tavola 4 a/], che si vede ancora oggi in una delle cappelle laterali della SS. Annunziata di Firenze, esaltandone il merito e qualificandola un 'miracolo di legno'. Opera da attribuirsi indubbiamente allo scultore norimberghese Veit Stoss, questa statua, secondo tutte le probabilità, fu mandata a Firenze da Pietro Torrigiani, residente a Norimberga quale commesso dei Medici. Si condensano in questa scultura tutti i tratti caratteristici del realismo quattrocentesco d'oltralpe: il suo verismo minuzioso e insistito, la sua forza di espressione e l'affannosa ricerca di verità psicologica, e, ad un tempo, anche quell'elemento antinaturalistico, astratto e, diciamo, goticeggiante, che contraddistingue le creazioni settentrionali del tardo Quattrocento dall'indirizzo più decisamente rinascimentale e ispirato a principî nuovi dell'arte italiana del tempo.

Nell'ambito comune del nuovo orientamento realistico fattosi strada nel Quattrocento si debbono cioè rilevare i tratti caratteristici, che determinano il divario crescente dell'evoluzione artistica al di qua ed al di là delle Alpi, e che

costituiscono le premesse storiche del diffondersi dell'influsso italiano non appena iniziato il Cinquecento. Poiché il problema storico è effettivo e consiste nell'orientamento diverso che hanno preso, partendo dalla base comune del realismo quattrocentesco, da un lato l'Italia, maturando l'arte classica del Cinquecento, e dall'altra parte i paesi settentrionali, nei quali, col fenomeno 'tardogotico' si verificava quella reviviscenza di tendenze medioevali, che desidero illustrare in questo saggio. Il fatto storicamente decisivo si era verificato, già al di là che al di qua delle Alpi, verso la fine del terzo decennio del Quattrocento. In Italia con Masaccio e con Donatello, nel Nord col trittico di Gand (1432) di Hubert e di Jan van Eyck, ma anche coll'operosità di maestri tedeschi come Lukas Moser, Multscher e Witz, l'arte si svincola dai legami del linearismo astratto e della vaporosità trascendentale, diffusisi universalmente col gotico internazionale di origine francese. Aderisce, l'arte, alla realtà, non solamente con tratti particolari tolti dal mondo circostante ed inseriti in una inquadratura dominata ancora dagli schemi gotici¹, ma in modo più totale, riconoscendo pienamente la natura nelle sue forme caratteristiche ed individuali, come nella tridimensionalità corporea e spaziale. In Italia, come nei paesi settentrionali, l'evoluzione artistica sembra orientarsi verso la stessa meta, verso il possesso sempre più completo del mondo visibile. Il movimento corrisponde a quella 'scoperta del mondo e dell'uomo', rilevata dal Michelet e dal Burckhardt come tratto decisivo della prima fase del Rinascimento. L'arte italiana e quella settentrionale, accomunate in questo fenomeno basilare, mi paiono differenziarsi soltanto in fatti secondari, che significano tutt'al più una maggiore o minore aderenza alla natura, piuttosto che una diversità fondamentale di indirizzo. Alla prevalenza del senso plastico e spaziale, alla ricerca dei problemi della prospettiva e della raffigurazione sciolta e multiforme del corpo umano, che prevalgono nell'arte italiana, si contrappongono, al di là delle Alpi, un'osservazione fisionomica più intensa, uno studio più attento del paesaggio e di tutti gli altri feno-

¹ Anche in Italia potremmo distinguere un 'realismo di dettagli' come caratteristico della prima fase dell'avvento delle tendenze realistiche, consistente in un'immissione di spunti realistici nelle composizioni ancora dominate dal sistema bidimensionale e dal linearismo gotico. All'Adorazione dei Magi (1423) di Gentile da Fabriano, come opera tipica di questa prima fase del realismo, si contrappone il pannello di Masaccio (1426) che rappresenta lo stesso soggetto (Berlino), per il suo carattere di tridimensionalità corporea e spaziale.

meni dell'ambiente, una intuizione più pittorica e chiaroscurale, che non basata sull'elemento lineare: valori tutti, questi, che, sebbene segnino una strada diversa, pure rientrano nella medesima scia del nuovo avvicinamento alla vita e dell'aumentato interesse per tutti i suoi aspetti caratteristici ed individuali. Per illustrare questa evoluzione concorde basta accennare ai quadri dei maestri fiamminghi, oppure a quella ben nota 'Pesca miracolosa' di Konrad Witz, dipinta nel 1444, che raffigura, con esattezza meticolosa e con spaziosità ben definita un angolo ancor oggi identificabile del lago di Ginevra.

Fondandosi sul criterio del realismo e considerando la nuova aderenza alla realtà come il fatto storicamente decisivo, si è parlato, soprattutto da parte di studiosi francesi e belgi, di 'Renaissance septentrionale', applicando il concetto di Rinascimento anche all'arte d'oltralpe. Questa concezione, se calza per i primi tempi del secolo, aiutandoci a comprendere la situazione storica al momento delle manifestazioni iniziali del nuovo orientamento realistico, certamente non regge a proposito dei fenomeni artistici del tardo Quattrocento, cioè dell'epoca in cui incomincia a dilagare l'influsso dell'arte e della civiltà del Rinascimento italiano. Vediamo in questo momento l'arte italiana e quella settentrionale su posizioni nettamente opposte: l'una improntata sempre più dagli ideali classici ed eroicheggianti, mentre, nella sfera settentrionale è ritornato in auge un atteggiamento artistico e culturale, ligio ancora, almeno in gran parte, ad influssi gotici e tardomedioevali. Alla comunanza di indirizzo, che caratterizza l'arte italiana e quella settentrionale nei primi stadi del realismo quattrocentesco, ha fatto séguito, volgendo la metà del secolo, un divario progressivo, non appena elaborata la nuova concezione realistica e raggiunto, almeno fino ad un certo punto, il dominio artistico della realtà circostante. Alludiamo di nuovo a quel fenomeno di tardo gotico, in cui consiste l'originalità ed il carattere antirinascimentale dell'arte settentrionale al cadere del secolo decimo quinto.

Dobbiamo guardarci fin da principio da un possibile equivoco. Il termine 'tardo gotico' significa, per gli studiosi italiani, l'ultima fase dello stile gotico di provenienza francese, improntata ad un estremo rifiorire di idealità trascendentale, di raffinatezza aulica e di musicalità lineare, che caratterizza l'arte di tutti i paesi europei intorno al 1400 e nei decenni immediatamente precedenti l'avvento del rea-

lismo rinascimentale. Tardo-gotica, dunque, nel senso italiano, o almeno influenzata da una certa sopravvivenza di elementi tardo-gotici, è l'arte di Lorenzo Monaco, di Fra Angelico, di Masolino e del Pisanello, delle prime opere del Ghiberti e di Jacopo della Quercia, ultime irradiazioni della tradizione gotica morente, accanto alle quali si viene manifestando, in modo sempre più chiaro e deciso, il nuovo indirizzo rinascimentale. Si tratta di manifestazioni artistiche corrispondenti a quel fenomeno che dai critici d'oltralpe suole esser chiamato 'Weicher Stil', cioè 'stile morbido'. Parlando di 'Spätgotik', cioè di 'tardo gotico', si intende, nel Nord, tutt'altra cosa. I fatti cui si riferisce questa denominazione consistono, come ho illustrato altrove¹, in una rivincita di elementi gotici e medioevali, derivanti, non come il tardo gotico italiano, in linea diretta dal gotico trecentesco, bensì risorti, intorno alla metà del Quattrocento, dopo la piena affermazione delle tendenze realistiche, e tendenti a trasformare, in un secondo tempo, i risultati già raggiunti dal nuovo realismo figurativo. Sono differenti anche i termini cronologici. Il tardo gotico settentrionale non si svolge, come quello a cui pensa la critica italiana, intorno al 1400, ma sboccia mezzo secolo più tardi, col passaggio, cioè, alla seconda metà del Quattrocento. La piena aderenza alla realtà, verificatasi nei primi decenni del secolo, rimane alla base di quel fenomeno di 'rigoticizzazione'. Sul realismo figurativo, maturato già in grado considerevole intorno alla metà del Quattrocento, si innesta, per così dire, un rifiorire di elementi gotici e medioevali, producendo di nuovo un distacco dalla natura; movimento artistico che si inquadra nell'insieme dei fatti tardomedioevali messi in rilievo tanto magistralmente dallo Huizinga nel suo 'Autunno del Medioevo'. Al Rinascimento italiano, che stava per entrare nella sua fase matura e storicamente decisiva, si contrappone, col fenomeno tardo-gotico e tardo-medioevale d'oltralpe, una entità artistica e culturale di carattere diverso, infinitamente ricca e complessa anch'essa, risultante dall'incrociarsi di tendenze retrospettive e di elementi moderni, del nuovo spirito laico e mondano e di una ripresa di fervore ascetico e religioso, di prosaicità borghese e di un nuovo anelito alla preziosità aristocratica, di vigore giovanile e di raffinatezza stanca e un po' decadente. Non si sono spostati i concetti

¹ Cfr. il mio saggio 'Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung' pubblicato nel vol. 14 (1949) del 'Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte'.

fondamentali. Con processo inverso a quello proprio del tardo-gotico di definizione italiana, non si tratta qui di una immissione di spunti realistici nella visione trascendente del gotico medioevale, ma di una interpretazione goticeggiante della complessa struttura realistica conquistata qualche decennio prima.

Prima di entrare in una analisi particolareggiata degli elementi caratteristici di questa estrema rivincita del gotico, giova illustrare la diversità dei due indirizzi con un esempio generico. Nel ben noto affresco di Melozzo da Forlì, raffigurante l'inaugurazione della biblioteca vaticana, alle forme maestose e massive dell'architettura corrisponde un carattere altrettanto architettonico ed imponente dei corpi umani, rappresentati con saldezza plastica, con semplicità di disegno e con atteggiamenti disinvolti e naturali. Sta per trionfare quello spirito di grandiosità e di imponenza, che trovò la sua espressione più caratteristica e completa nell'arte classica del Cinquecento, per trasmettersi poi a tutta l'epoca del barocco. Una raffigurazione di simile impronta, ufficiale e rappresentativa, scelta nell'orbita dell'arte coeva settentrionale, ci offre il quadro con la 'Giustizia dell'Imperatore Ottone', dipinto da Dierk Bouts per il Palazzo pubblico di Lovanio [*tavola 5 a*]. I corpi dei personaggi appaiono scarni, angolosi, ed allampanati, in aperto contrasto con le proporzioni naturali, ad onta del realismo particolareggiato ed evoluto che si manifesta nella precisione dell'ambiente, delle fisionomie e del costume. Anche gli atteggiamenti sono impacciati e costretti in modo strano e fuori del naturale; l'espressione dei volti è stanca ed accigliata, lontana da una vitalità sana ed equilibrata. Possiamo rilevare lo stesso contrasto nelle forme dei corpi e nel contegno delle persone raffigurate, confrontando la 'Resurrezione' di Dierk Bouts [*tavola 5 b*] con quella di Piero della Francesca a Borgo S. Sepolcro, oppure la 'Cena' dello stesso maestro fiammingo con quelle del Castagno o del Ghirlandaio. Superando magari le raffigurazioni italiane nella meticolosa aderenza alla natura, rivelata dalle fisionomie, dai costumi e dai particolari dell'ambiente scenico, l'artista fiammingo, esponente dell'orientamento dominante in tutta la pittura settentrionale, si differenzia dall'arte coeva italiana anzitutto per il tipo corporeo più scarno e più ascetico, dato alle sue figure, e per l'atteggiamento artificioso e stranamente manierato delle posture. A proposito del 'Cristo risorto' del Bouts è particolarmente visibile questa tendenza nell'incasso angoloso e

come di danza, nel gesto lezioso e costretto della mano che dà la benedizione; nell' 'Ultima Cena' dello stesso maestro si può rilevare il verticalismo e la angolosità ultraraffinata degli apostoli, in contrasto colla larghezza di impostazione e con i movimenti disinvolti tipici delle pitture italiane. Anche i monumenti sepolcrali dell'ultimo Medioevo e le statue e i dipinti che raffigurano i Santi [tavola 4 b] possono servirci da esempio. Dappertutto l'arte settentrionale raffigura gli stessi corpi dimagriti, ascetici ed angolosi, gli stessi movimenti artificialmente stilizzati, contorti e costretti, lo stesso tipo psicologico stanco, timido e scontroso. Si è affermato un atteggiamento stilistico che si trova in aperto contrasto non solo con la maggior parte delle manifestazioni artistiche del Rinascimento italiano, ma anche con la prima fase del realismo quattrocentesco d'oltralpe, più incondizionatamente aderente alla natura.

In questo carattere specifico assunto dall'arte tardogotica dei paesi settentrionali, dobbiamo rilevare sia elementi spirituali che formali. L'elemento spirituale si palesa nel ritorno, già accennato, al tipo 'gotico' dell'uomo di proporzioni allungate e di un comportamento artificialmente stilizzato. Rivive con esso, da una parte, la concezione ingentilita, aggraziata ed elegantemente ricercata dell'uomo e della donna, caratteristica del tempo gotico e del suo raffinamento aulico e mondano. Riappare non solamente il tipo corporeo, in cui si impersonava il concetto dell'uomo, elaborato dalla civiltà gotica e cavalleresca. Risorge parimenti quella predilezione per gli atteggiamenti complicati, le pose forzate e contorte, i gesti manierati, leziosi ed angolosi, rilevabile già, come elemento di stilizzazione antinaturalistica e di preziosità mondana, nell'arte gotica del Due- e del Trecento¹, e corrispondente all'aulico raffinamento ed ingentilimento, che subirono, col progredire del tempo, la civiltà cavalleresca e la sua visione dell'uomo. Ma non è unicamente l'elemento mondano, di preziosità e di artificialità ricercata, che impronta gli ultimi stadî del naturalismo quattrocentesco d'oltralpe. Come ho tentato di mettere in rilievo nel mio libro sul 'Mondo gotico'², in tutta la civiltà del periodo gotico s'intrecciano ed incrociano, in modo strano ed indissolubile, da una parte l'aspirazione alla raffinatezza ed all'ammanieramento aulico, dall'altra il pre-

¹ Cfr. il saggio già citato.

² Cfr. Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle a. S. 1939.

valere dello spirito ascetico, spregiatore del corpo, e propenso a negare l'affermazione autonoma, fiera e volitiva, della personalità umana. Anche riguardo all'ispirazione religiosa, il tardo Quattrocento tradisce, nei paesi settentrionali, il rinnovato influsso delle tendenze gotiche e medioevali. Rinvigorisce, nella sfera dell'arte, il fervore per i soggetti religiosi ed anzitutto per la raffigurazione, ancora più intensa a causa del realismo, dei temi iconografici, che si ispirano alla Passione e che esprimono la compartecipazione commossa e dolente alle sofferenze del Cristo. Roger van der Weyden per primo e, più d'ogni altro, ha segnato la svolta decisiva per gran parte dell'arte settentrionale, riprendendo i vecchi temi iconografici e trasformandoli in conformità al nuovo realismo figurativo, allontanandosi in tal modo e dall'orientamento più laico e dal verismo più incondizionato di Jan van Eyck. Si riafferma di nuovo, al di là delle Alpi, quello spirito di passività lirica e sentimentale, quell'atmosfera di morbidezza un po' languida e dolente, restia ad ogni moto di vitalità forte ed esuberante, tipica per la spiritualità della seconda metà del Medioevo e che si era sostituita, nel corso del Trecento, all'intonazione più virile, più profetica e grandiosa, predominante nell'alto Medioevo. Dappertutto, nell'arte religiosa settentrionale degli ultimi decenni del Quattrocento, prevale questo atteggiamento lirico, passivo, stanco ed un po' manierato¹, quel senso di delicatezza squisita e di morbidezza ultraraffinata, determinati da una spiritualità in cui si combinano la tradizione religiosa e quella aulica del Medioevo e che si innesta sulle conquiste del nuovo realismo figurativo, facendolo deviare verso una rivincita di elementi gotici e conducendo ad una fioritura tarda e alquanto decadente di astratta idealità goticheggiante. Su questo ritorno del modo medioevale di concepire l'uomo e la sua esaltazione al di sopra della realtà prosaica di ogni giorno si fonda, in gran parte, il divario fra il realismo quattrocentesco d'oltralpe e l'evoluzione artistica italiana. Dominata in grado più intenso dal nuovo orientamento rinascimentale, e imbevuta del concetto di autonomia terrestre e dell'uomo arbitro del suo destino, l'arte italiana, nella sua linea storicamente decisiva, tende alla creazione di un nuovo tipo umano, di aspetto massiccio e pieno di dignità e di gravità solenne. Al vagheggiamento delle forme sottili ed aggraziate, allo spirito di gentilezza e di raffinamento, si contrappone la nuova vi-

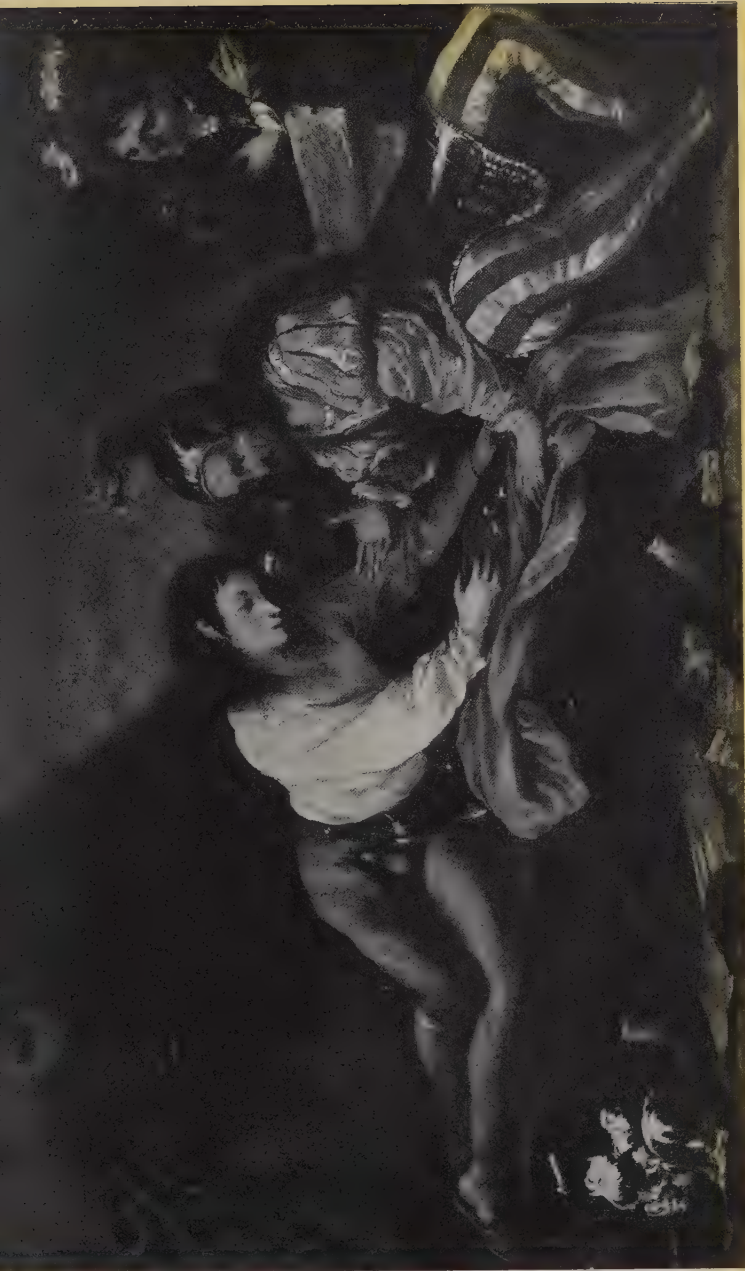
¹ Viene rilevata questa passività lirica anzitutto nel libro dello Schrader, 'Tilman Riemenschneider', Heidelberg 1927.

sione di saldezza plastica, di idealità eroicheggiante e di decoro, che prende l'avvio con Masaccio, Brunelleschi e L. B. Alberti, per arrivare alla sua espressione più classicamente matura nel primo Cinquecento. Non a caso proprio in questo momento, in cui l'arte italiana e quella settentrionale erano arrivate alla massima divergenza ed in cui l'arte del Nord si era allontanata sempre di più dal primitivo realismo quattrocentesco, incominciò ad irradiarsi l'influsso italiano, causando al di là delle Alpi una crisi artistica non meno che letteraria e culturale.

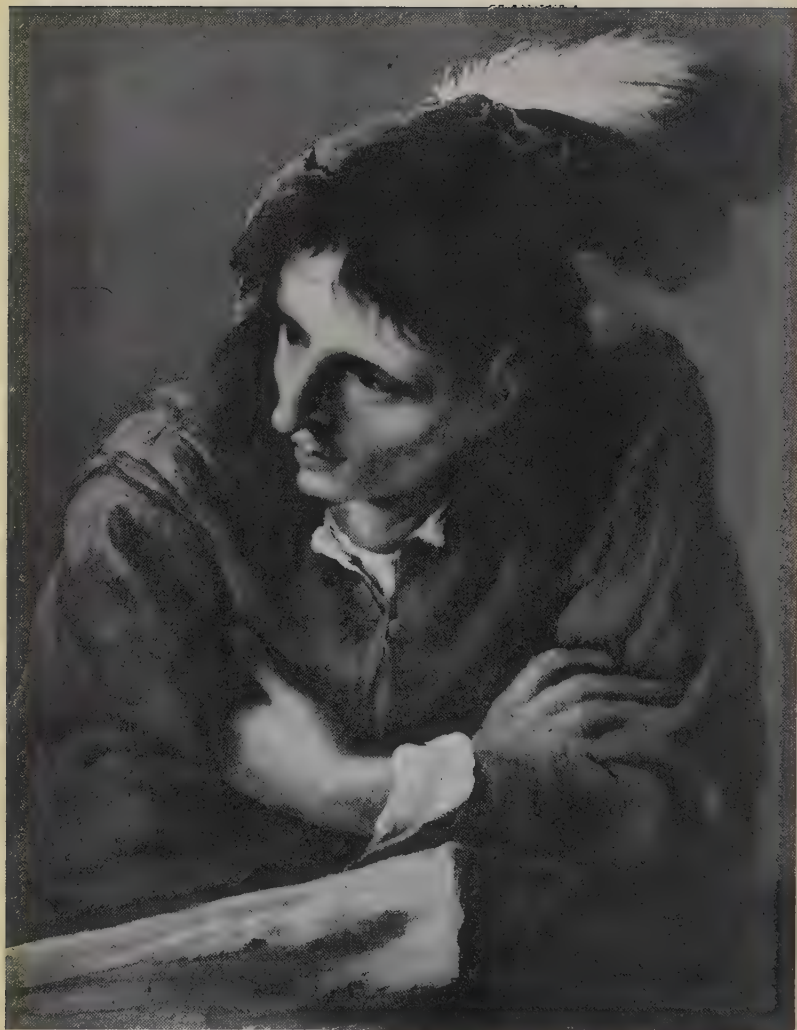
Ma a questa crisi, e all'esaurimento dell'arte settentrionale, determinati dal crescente distacco dalla natura e dalla prevalenza di una stilizzazione troppo artificiosamente raffinata e raggentilita, attinta al passato, oltre alla visione specifica dell'uomo ha contribuito ancora un altro elemento, che possiamo definire di natura formale. Si tratta degli sviluppi che l'arte settentrionale ha dato a quella riaffermazione di tendenze lineari, che possiamo constatare anche in Italia intorno alla metà del Quattrocento, e che differenzia dappertutto l'arte della seconda metà del secolo dalle prime manifestazioni del nuovo realismo figurativo. Basta accennare in Italia come a rappresentanti tipici di questa rivincita di linearismo a Botticelli, Mantegna, Gozzoli, Pollaiuolo e tanti altri. Nei Paesi Bassi già con Roger van der Weyden, in antitesi, anche in questo punto, con van Eyck e con la sua maniera più morbida, sfumata e chiaroscurale, è avvertibile la recrudescenza dell'elemento lineare, che si tradisce coll'indurirsi dei contorni, coll'affievolimento dell'interesse per il rilievo corporeo delle figure e per la profondità spaziale, col rinnovato influsso di una stilizzazione astratta e antinaturalistica, basata sul prevalere delle tendenze lineari. Sia per rapporti diretti con Roger, la cui arte, come già abbiamo detto, ha influenzato largamente, in tutti i paesi settentrionali, le fasi ulteriori del realismo quattrocentesco, sia per evoluzione autonoma e parallela, lo stesso indirizzo linearistico e astratto dilaga, sin dalla metà del secolo, dappertutto nella pittura tedesca, sommergendo ovunque il modellato più plastico e la morbidezza chiaroscurale, conquistati già dalla fase immediatamente precedente. All' 'Adorazione dei Magi' /*tavola 6 a*/ di Stephan Lochner, eseguita negli anni 1442-1444, e che orna oggi l'altar maggiore della cattedrale di Colonia, possiamo contrapporre, in questo senso, qualsiasi raffigurazione dello stesso tema dipinta negli ultimi decenni del Quattrocento /*tavola 6 b*/. I contorni

sono diventati più duri, il rilievo plastico si è attutito sia in rapporto ai corpi come alla profondità spaziale; i colori variopinti e contrastanti si giustappongono senza morbidezza di trapassi, avvicinandosi l'effetto totale a quello di un tappeto a carattere lineare e bidimensionale. In Italia, per illustrare quel fenomeno di rivincita dell'elemento lineare, che corrisponde ad una svolta generale dell'arte europea, giova accennare anche alla scultura, nel campo della quale, con Mino da Fiesole e con gli altri seguaci di Donatello, si introduce un'interpretazione più rigida e più nettamente contornata, in antitesi coll'illusionismo e con la maniera più chiaroscurale e fluente, prevalenti nell'opera del maestro.

Pure in Italia, nell'arte della seconda metà del Quattrocento, si potrebbe rilevare qualche spunto di tendenze antinaturalistiche ed astratte, specificamente nell'interpretazione decorativa, minutamente spezzettata dei panneggi, impiantatasi sul fenomeno basilare del rinnovato linearismo. In modo più generale e con intensità maggiore le stesse tendenze si manifestano al di là delle Alpi. Una recrudescenza dell'orientamento antinaturalistico, riacciandosi alla tradizione medioevale e conducendo di nuovo a un certo distacco dalla natura, si innesta nei paesi settentrionali, e soprattutto in Germania, sul fatto generale della rivincita dell'elemento lineare. Già nella diversità sopra accennata fra l'arte di Roger e quella di Jan van Eyck, più incondizionatamente ispirata alla realtà circostante, si rileva quella combinazione del gusto linearistico con una interpretazione più astratta, più arcaicamente irrigidita e stereotipata dei particolari. Giusta gli impulsi rilevabili in tutta la sua storia artistica, la Germania, nella seconda metà del Quattrocento, ha accolto in modo più spiccato e caratteristico queste aspirazioni ad una stilizzazione astratta, intesa a trasformare la natura. Il tratto più tipico ed evidente, in cui si manifesta quel senso linearistico e decorativo divenne l'interpretazione metallica e ornamentale del pannello, con pieghe spezzettate ed increspate, in netta opposizione colla natura e coi dettami del vero. Assumendo in un primo tempo piuttosto un carattere di immobilità frastagliata e rigida, l'interpretazione delle pieghe dà sfogo più tardi a un dinamismo sempre più tormentato di linee svolazzanti con esuberanza turbinosa. La critica d'oltralpe si è abituata a parlare di 'tardo-gotico barocco', di un tardo-gotico cioè già pervaso di elementi barocchi, riferendosi a questi ultimi stadi del realismo quattrocentesco, verificatisi col trapasso al Cinquecento. Anzitutto



9. - Pietro Vecchia: 'Soldati che giocano a dadi'



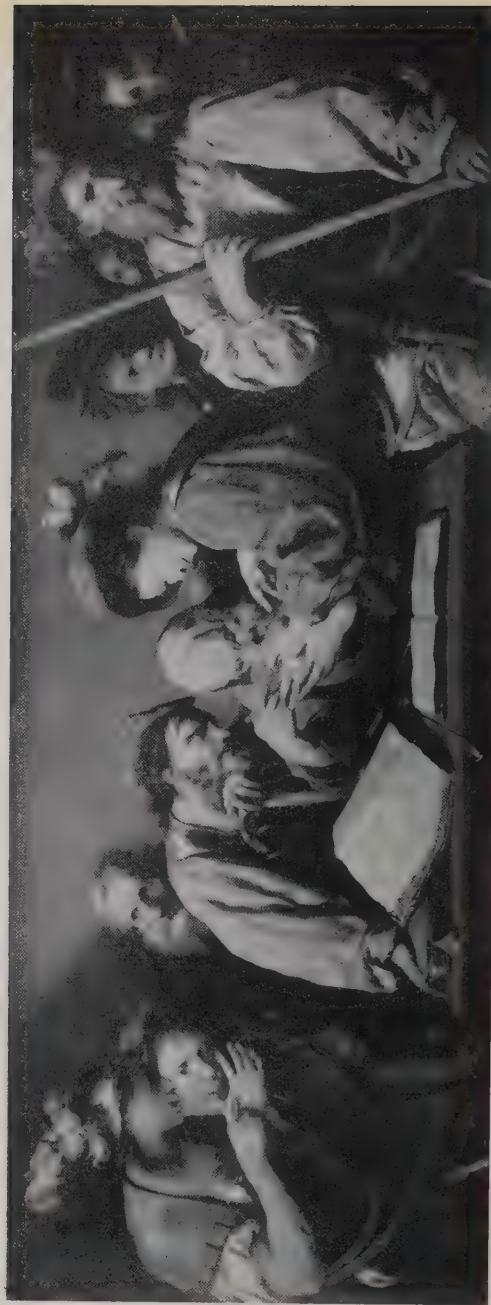
10 - Pietro Vecchia: 'Giovine dal berretto piumato'

Londra, raccolta Stonor



11 - Pietro Vecchia: 'Gli amanti'

Edinburgh, National Gallery



12 - Pietro Vecchia: 'la Buona Ventura'

Londra, raccolta Stonor



13 - Pietro Vecchia: 'la Buona Ventura'



14 - Pietro Vecchia: 'Maestri e Scolari'



15 - Ambrogio Lorenzetti: 'Adorazione dei Magi'

Parigi, raccolta privata



16 - G. Assereto: "Deposizione di Cristo"

nei primi decenni del nuovo secolo la scultura, con le opere di Veit Stoss [*tavola 7 a*], di Leinberger, Backofen, del maestro H. L. e di molti altri, ci offre lo spettacolo più tipico e più marcato di queste tendenze. Il termine di barocco, in quanto applicato a queste ultime e più stravaganti manifestazioni del tardo gotico oltramontano, si impernia sull'interpretazione soggettiva, pittoresca e agitata del panneggio, sul prevalere di una autonomia dell'elemento lineare, che conduce a forme sempre più movimentate, irrazionali e lontane dal vero, mosse da un turbine confuso e vorticoso di linearità decorativa. Come uno dei paradigmi estremi di questo barocco tardo-gotico si può citare il trittico, intagliato in legno, che si erge sull'altar maggiore della collegiata di Breisach, nell'Alto Reno, opera del maestro H. L., datata 1526: esso ci presenta, nello scomparto centrale, il gruppo dell' 'Incoronazione della Vergine' [*tavola 7 b*] scolpito con stupenda maestria tecnica, e difficilmente superabile per dinamismo di linee confusamente turbinanti e intrecciate. Anche nelle sue parti decorative, cioè nei motivi del coronamento, questo trittico ci offre un esempio estremo di penetrazione lineare e di ritmi fluenti, tipico dell'ultima fase dell'arte tardo-gotica settentrionale.

Mentre in Italia, nel tardo Quattrocento come in tutte le altre epoche storiche, l'evoluzione artistica rimane ligia alla realtà fisica osservata, più o meno, come norma suprema, tanto dalla corrente veristica, culminante in Donatello, quanto da quella classica ed anticheggiante, vediamo risorgere al di là delle Alpi un desiderio di stilizzazione astratta, trasformatrice della natura, che si impianta sul fenomeno generale del rinnovato linearismo e che introduce, nell'appena conquistata conformità al mondo reale, una rivincita di elementi spirituali e di formule stilistiche radicate nel Medioevo. Invece di progredire in linea diretta verso la piena maturazione del realismo rinascimentale l'arte settentrionale si impronta di nuovo di elementi gotici e medioevali, tesa ancora una volta al distacco dalla natura, ed allontanandosi, allo stesso tempo, da quella unità di indirizzo, che l'aveva ricollegata al realismo italiano nella prima fase del Quattrocento. L'arte tedesca è arrivata su questa via a manifestazioni artistiche di alto valore estetico e di inconfondibile originalità di forme e di ispirazione. Ma è incontestabile parimenti la sua inclinazione retrospettiva, tardomedioevale, corrispondente ai fatti spirituali di tipo 'autunnale', rilevati dal Huizinga, ed in aperta antitesi col Rinascimento e col

mondo culturale avvenire. Anche nel campo degli elementi puramente formali si annunciano la crisi e il disfacimento. Non si può concepire un ulteriore sviluppo in linea diretta da una opera come il trittico di Breisach col suo dissolvimento formale. La reazione era inevitabile e si preparava coll'accettazione crescente dell'arte italiana e della sua ispirazione classica e rinascimentale. Partendo dal fatto basilare del nuovo realismo quattrocentesco, comune all'evoluzione artistica al di qua e al di là delle Alpi, l'arte italiana e quella dei paesi settentrionali erano arrivate a una differenziazione sempre più marcata, rilevabile nel campo formale come nell'atteggiamento spirituale. Trovano la loro spiegazione in questo fatto il diffondersi dell'influsso italiano a partire dai primi decenni del Cinquecento e la crisi dell'arte settentrionale che ne fu la conseguenza.

LILI FRÖHLICH-BUME **SU PIETRO VECCHIA**

CON LA morte di Palma il Giovane la tradizione veneziana che fondava su Tiziano e Tintoretto si avviò al suo termine; le fastose decorazioni del Veronese degenerarono, sia nei quadri da cavalletto che nell'affresco, affidate a figure superbamente atteggiate in paesaggi troppo estesi e architetture troppo casuali e gli eredi di Jacopo Bassano screditarono la celebre bottega ripetendosi in opere indifferenti e prive d'ispirazione. Interrotto il suo corso di sviluppo, la pittura veneziana, col nuovo secolo, venne a subire un forte cambiamento d'indirizzo: dal Veronese a Sebastiano Ricci non esiste forse una linea conseguente, ma solo un seguito di artisti originali, interessati alle più diverse scuole, secondo la loro naturale inclinazione. Giulio Carpioni per esempio dichiarava a stento le sue ascendenze locali; il suo vero maestro fu infatti il Poussin.

Un artista cui si attribuì, invece, il merito di far rivivere la maniera di Giorgione fu Pietro Vecchia, pittor singolare e da incontrarsi spesso, del resto, in quasi tutte le gallerie europee. Egli è del numero di quegli indipendenti — valgaro i nomi di Feti, Lys, Cavallino e Strozzi — che, sviluppando i loro temi e le loro forme al di fuori delle numerose scuole, in un'epoca in cui non è più luogo a quelle tendenze fondamentali che, soprattutto nel Cinquecento, avevano costituito

il gusto dominante, seppero imporre anche ai committenti e al pubblico le loro maniere personali. A codesti pittori, già al loro tempo rivolti verso una cerchia sempre più vasta di amatori, è diretta oggi un'attenzione significativa. Ed è una fortuna per me che un collezionista londinese, Francis Stonor, possessore di un gruppo singolare di alcune delle migliori opere di Pietro Vecchia, me ne consenta la pubblicazione e il commento.

*

Nato a Venezia nel 1605, mortovi nel 1678 in fama di imitatore giorgionesco, si suole ripetere che il Vecchia studiasse col Varotari, ma io non riesco a vedere in che cosa l'esempio di quel maestro, con le sue consuete versioni della grande tradizione tizianesca, abbia potuto servire all'arte del Vecchia.

La più importante delle opere del Vecchia nella raccolta Stonor è la tela, già nelle collezioni del duca di Sutherland, Lord Dacres e della Stafford Gallery (No. 168, 1825), e più tardi nella raccolta Borenius */tavola 8/*, rappresentante un 'Gruppo di soldati in sosta in un paesaggio'. La scena è divisa quasi in tre parti da gruppi di alberi, intorno ai quali una brigata di soldati, una ventina all'incirca, si muove in atteggiamenti vari, conversando e gesticolando vivacemente. Il loro abbigliamento è una mescolanza di mode in disuso e di dettagli moderni, mentre la frasca e la veduta che li circonda sono consueti alla pittura di paesaggio del Seicento e nulla tengono degli sfondi giorgioneschi.

Potrà essere ricordato a questo punto, per le connessioni tematiche, un delizioso pannello, già nella collezione di Sir Robert Price ed esposto alla British Institution nel 1827; ma la cui ubicazione è smarrita dopo che fu esposto a Vienna (1937, Galleria St. Lucas) da un collezionista privato */tavola 9/*. Raffigura due 'soldati che giocano a dadi' sopra un mantello. Un ciuffo di vegetazione che cresce sulla muraglia, alle spalle del giovane, basta ad indicare che la scena si svolge, probabilmente, fuori porta. Tra le figure, che per i tipi facciali e il costume, sono prossime al dipinto precedente, è di particolare interesse, in questa circostanza, l'astante di destra, di cui la collezione Stonor possiede uno studio, di qualità altrettanto elevata, che ne ripete l'atteggiamento, e con tale vivacità, da convincere di somiglianza con una persona reale; insomma, quasi un ritratto */tavola 10/*. Nel passaggio dallo studio alla composizione il pittore ha variato

il berretto e le piume, rinnovando, da artista autentico, la freschezza diretta del momento inventivo.

Un altro tipico dipinto del Vecchia è la 'Coppia d'amanti' /tavola 11/ della Galleria Nazionale di Edimburgo, di cui esistono parecchie altre versioni di minor conto. L'uomo è visto di profilo e sfoggia un altro tipo di berretto di velluto rosso con una piuma di struzzo, e un abito color crema. Guarda intento dinnanzi a sé, mentre la ragazza, passandogli il braccio intorno al collo, fissa i suoi occhi su di lui. E si può dire che, nella composizione, nello spirito dell'opera qualche cosa è veramente cambiata, dai tempi delle composizioni di questo tema da parte di Giorgione, Palma e Tiziano.

Ciò ci conduce direttamente al centro della questione, ad esaminare cioè le origini storiche della connessione ripetuta dalle fonti del Vecchia tra lo stile del giorgionismo, e sulla legittimità di tale asserzione. Il punto di partenza risiede nelle 'Ricche Minere della Pittura Veneziana', la più antica fonte letteraria che citi il Vecchia. L'estimazione che ne fece il Boschini, d'imitatore della pittura della grande epoca, di Giorgione redivivo, passa nello Zanetti (Della Pittura Veneziana, 1771 e 1797), per arrivare al Lanzi che, intrattenendosi più estesamente sul nostro pittore, con il vantaggio che per l'obiettività di giudizio gli dava il maggior distacco di tempo, dosa anche meglio e ferma nei giusti termini il caso singolare del Vecchia: apprezzamento per il pittore, che aveva preso gli antichi per suoi modelli, ma non tanto che non ne lasci intravedere il sospetto di plagio, per certa confusione indotta con le opere di Giorgione, di Licinio e di Tiziano. Ma il passaggio più importante è dove si dice che 'le sue migliori opere sono quadri da stanza con giovani armati, o vestiti e ornati di pennacchiere all'uso di Giorgione, non senza qualche caricatura', dove è bene alluso il punto che lo divide senza scampo dal giorgionismo, perché condizionato dal nuovo tempo, per il quale non erano passati invano neppure i nuovi movimenti naturalistici.

Un altro soggetto, messo appunto di moda dai 'naturalisti' e caro al Vecchia, la 'Buona Ventura', è interpretato in due differenti composizioni della raccolta Stonor. La più ampia /tavola 12/ mostra le doti del Vecchia per la varietà abbondante: non meno di nove figure divise sui due lati stanno osservando la scena di centro dove il vecchio indovino sta leggendo la palma del ragazzo piumato; quanto al vano dove l'azione si svolge esso è lasciato all'immaginazione. Una versione diminutiva dell'argomento /tavola 13/ riduce

gli astanti a quattro, e si abbandona al gusto per la grassezza degli impasti, la vivacità delle tinte, e la energia del tocco. Sebbene simile per misure e taglio a un dipinto di Dresda (n. 535 del catalogo) è chiaro che il Vecchia non ama ripetersi, tante sono le varianti fra i due casi.

Anche un altro soggetto di origine popolare 'Maestri e scolari' /*tavola 14*/ si svolge su un simile tracciato, variando i tipi secondo la nuova contingenza tematica, e rinforzando le tonalità dominanti cupe, rosso-brune.

Da una presentazione, pur così sommaria, di tali inediti che mi sembrano raffigurare l'aspetto più tipico ed elevato del Vecchia, io spero di aver offerto l'appiglio per una proficua discussione su questo interessante pittore del Seicento Veneziano.

N. d. R. - Il bel gruppo di dipinti del Vecchia che la signora Fröhlich-Bume ha voluto riservare a 'Paragone' offre in effetto una interessante base di discussione sul brillante secentista veneziano. Ed è discussione da non potersi condurre in breve; ma serva intanto qualche accenno, per poi ritornarvi su.

Il primo riguarda la possibile ascendenza Vecchia-Varotari. È vero che la somiglianza, come l'articolista osserva, non è lampante; ma non si può dimenticare che il 'neotizianismo' del Varotari almeno come atteggiamento mentale, non è da trascurare per il 'neogiorgionismo' del Vecchia e anzi, nell'Italia del Nord, costituisce un altro esempio di quei tanti esperimenti 'classicistici', e cioè tratti da grammatiche cinquecentesche in cui si provarono anche i Carracci e che rivestono un peso culturale non indifferente nel quadro del cosiddetto eclettismo a cavallo dei due secoli, oltre alle riprese sporadiche nei vari 'arcaismi' che costellano il Seicento.

S'intende che ciò non esaurisce il problema del Vecchia, ben più complesso. Un altro punto riguarda infatti i suoi rapporti con una cultura più moderna. Moltissimi anni fa notai che un'opera giovanile del Vecchia, la 'Crocefissione' di San Lio, non è senza simpatie per il Saraceni, e ricordo che il Fiocco esprimesse più tardi la stessa opinione. Giovi in ogni caso non dimenticare che il quadro cominciato dal Saraceni per Palazzo Ducale e finito dal suo fido Lorenese Leclerc è del 1620, quando cioè il Vecchia è adolescente; e gli offre di lunga mano la prima combinazione di caravaggesco e di giorgionesco, risultando, così, quasi la più precoce

accettazione della antica presunzione romana (appartiene al 1595-1600), di un Caravaggio giorgionista egli stesso. L'inconsistenza di quella presunzione non troverebbe miglior riprova che nei risultati, così dimentichi del Caravaggio, nelle opere del Vecchia maturo. Ma era bene insistere su questo punto di partenza, per spiegarsi meglio l'aspetto del paesaggio nell'importante dipinto pubblicato dalla signora Bume; aspetto che (siamo d'accordo con lei) non è giorgionesco, proprio perché (soggiungiamo) rammenta da presso i *petits-maitres* nordici del secondo decennio cui appartenne anche il Leclerc, al pari del Lastman e del Buyteweck. Niente di strano che codesto bizzarro e tagliuzzato 'romanticismo' zingaresco, militaresco e picaresco, finisse — a lungo durando la parabola del Vecchia — per appaiarsi persino con i trucchi neo-düreriani e neo-leydiani di Luca Giordano, dato che le filtrazioni nordiche erano sempre di moda a Venezia fin dai tempi del Bellini.

Un'altra cosa su cui giova premere è questa, che, nel caso del Saraceni e del Leclerc, la componente veneziana non era, a guardar bene, giorgionismo diretto, ma 'fronda giorgionesca' di provincia. Ho già detto in altra occasione che il Saraceni più che al proprio Giorgione mirava a coloro che su quel sublime languore innestavano uno spiritoso e anticipato barocchetto: il Romanino soprattutto. Lo stesso è del Vecchia, che spesso è stato confuso col Romanino e dal von Hadeln, in una 'Sacra Conversazione' fu scambiato, molti anni fa, persino per Lorenzo Lotto; errore in certo modo illuminante se stava almeno a suggerire un frammento di storia più tarda, non ancora recuperata e che soltanto ora, un poco, s'intravede.

Probabile, insomma, che di lì il Vecchia, crescendo i tempi della 'lingua barocca universale', si ostinasse a parlarla con accenti e idiotismi veneti; cosa che non riesci che alla critica di Marco Boschini, del Vecchia grande ammiratore. E così, su quel fondo (a parte le tentate falsificazioni), ripullularono, via via, altre citazioni più antiche e neppure mal scelte. Nel dipinto dei 'Maestri e scolari', per esempio, dallo Schiavone, che di un 'barocco' veneto, e cioè basato sul colore che 'si muove da sé' aveva dato, fin dalla metà del '500, esempi brillantissimi, i quali non solo al Vecchia, ma piacerebbero, nel Seicento, anche al Maffei (che, pure per altri lati, non può disgiungersi dal Vecchia) e più tardi al Carneo: la civiltà degli 'spegazzi' o 'spegazzoni', che non son tutti

da buttare per chi crede che il 'barocco' fu spesso una grande ansia di abbozzatura, di continua gestazione, di eterno non-finito, cioè, a suo modo, d'in-finito...

r. l.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un pannello di Ambrogio Lorenzetti.

Circa tre anni fa, in una di quelle mostre stagionali, un po' raccogliatrici magari, ma sempre utili, che suol tenere il Charpentier, incontrai questo minuscolo pannello /*tavola 15*/ ancora ignoto, credo, agli studiosi d'arte italiana; eppure fortunatamente predestinato al Museo del Louvre nelle intenzioni del generoso possessore.

Non recava allora che la solita generica designazione di 'École Italienne du XIV^e siècle'; ma la specie della qualità, elevatissima, suggerisce facilmente di più.

Di formato minutissimo (l'altezza non passa se ben ricordo, i centocinquanta millimetri), legata probabilmente un tempo, in un dittico, questa 'Adorazione dei Magi', involgiata dall'argomento esotico e lussuoso, offre la fulgente mistura di tempi e di generazioni, la squisita ibridazione tra Oriente e Occidente, Assisi e Avignone, che sono di Siena soltanto e, a un segno così alto, soltanto della coppia fraternamente polemica dei Lorenzetti. Loro privilegio questo favoleggiare tenero di pittori-crociati di ritorno in patria con una scarsella di lapislazzuli da recare in dono al Comune; l'effetto ultimo, nella sottigliezza micrografica della misura, gareggia infatti con gli smalti di Bisanzio e di Parigi; le pissidi, i vasselli, le tiare fingono l'opera dei vetri dorati e graffiti; la stella, ferma sulla capannuccia, s'incastona nell'oro come in un anello magico; i finimenti rossi del nero cavalluccio si costellano di capocchie minutissime d'avorio; brillano le frange a peluzzi dorati nella casacchina di Baldassarre; e, per più di rievocazione esotica, i nimbi dei Magi, forse perché di santità incerta, traendo il ricordo da certe formule musive del primo medioevo orientalizzante, si fanno esagonali in contrasto a quelli tondi, perché di santità ortodossa, della Sacra Famiglia. Tutto, insomma, crepita d'oro, profuma d'incenso e mirra, come l'argomento vuole.

Ma non è che la pelle dell'opera, come oggetto pregiato di lusso mistico. Poi, uno strato più profondo sembra quasi ingrandire la scena svelandola in un suo spazio limitato ma

Ambrogio certo — la china precipite, la roccia ombrosa cui s'appoggia Lorenzetti il presepio col paletto in primo termine a segnare il limite antistante assieme con la tiara deposta di Baldassarre —; e rilanciando i sentimenti compressi di questi magi da serraglio orientale, leoni chiomati a ugnelli mozzi, cavalli addomesticati dalla lunga mandibola; mentre nella Sacra Famiglia la devozione aristocratica dell'Occidente latino fila qualche ricordo classico — il San Giuseppe drappeggiato a braccio involto come un Demostene casalingo —; o gotico nella Vergine, dama azzurra nostrana.

È Ambrogio che qui dipinse? Penso che così sia, per la particolare stempratura delle tante memorie di Giotto, di Stefano e, s'intende, del fratello Pietro ad Assisi. E perché l'opera, in questa pienezza d'infusioni culturali, non sembra poter uscire in luce prima del '40, è palese in che forma ancora possa reggere la civiltà senese a questa data: una mielata torpida fragilità che, a questi anni e dopo, tocca infatti anche Niccolò Tegliacci e Luca di Tomé: i quali però a questa sfera fin troppo preziosa e rarefatta non si levano più; restano a mezzacosta. Assai meglio l'intenderanno più tardi gli alluminatori francesi delle ore di Rohan, i fratelli de Limbourg e tutti gli 'artisti associati' del gotico internazionale.

Deposizione inedita dell'Assereto.

Al catalogo dei dipinti di Gioachino Assereto, notevolmente ampliato dopo il fondamentale saggio del Longhi sul pittore genovese¹, posso aggiungere adesso questa ammirevole *Deposizione* (tela: cm. 122×173), che debbo alla cortesia dell'amico architetto Scipione Tadolini di poter pubblicare [tavola 16].

A sinistra del quadro, in basso e sull'imbasamento del sarcofago, si legge la firma, presunta, dell'autore, abbreviata in *F. Bar. p.*, e seguita subito dalla data 1586. Ma si tratta

¹ R. Longhi: *L'Assereto* in 'Dedalo', VII (1926), p. 355 e ss.; R. Longhi: *E ancora dell'Assereto*, in 'Pinacotheca', 1928, p. 221 e ss. Per altri contributi, ma generalmente su opere della maturità dell'artista, si veda: G. Delogu: *Quattro dipinti inediti dell'Assereto*, in 'Pinacotheca', 1928 p. 216 e ss.; G. Delogu: *Pittori genovesi del '600*, in 'L'Arte', XXXII (1929), p. 266 e ss.; M. Bonzi: *Un Assereto*, ne 'Il Raccoglitore Ligure', II (1933), n. 3; M. Bonzi: *Una Pietà dell'Assereto*, in 'Genova', settembre 1941; C. Marcenaro: *Per il catalogo dell'Assereto*, in 'Emporium', aprile 1947, p. 139 e ss. Va ricordato altresì il *Catalogo della Mostra di Pittori Genovesi del Seicento e Settecento*, Milano 1938, p. 37; A. Morassi: *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria. Catalogo*, Milano 1947, p. 59 e ss.

naturalmente di un apocrifo recente. Inutile aggiungere anche che l'ingenuo falsario, animato evidentemente da aspirazioni lucrative del resto modeste, e consapevolmente (un Barocci non ha mai raggiunto grandi prezzi sul mercato antiquario) non ha saputo nemmeno coonestare il suo gesto documentandosi sul modo di siglare di Federigo Fiori, che è molto diverso. D'altra parte, non credo che il grezzo quanto esiguo tentativo di mistificazione scriptoria abbia potuto in qualunque maniera ritardare, o a dirittura deviare il riconoscimento della qualità, assai notevole, e della paternità genovese della *Deposizione* Tadolini.

Così, ad una prima ricognizione, non ho inanimamente dubitato di trovarmi dinanzi ad un quadro genovese, necessariamente convergente al binomio Ansaldo-Assereto; rapporto cioè di maestro a scolaro, ma subito convinto dell'appartenenza a quest'ultimo, che è poi l'artista più grande. Né il momentaneo richiamo all'Ansaldo poteva dirsi al tutto ingiustificato, quando si rifletta che la *Deposizione* Tadolini è certamente un'opera giovanile dell'Assereto.

In realtà i modi formali si risolvono in desinenze, diresti, di una pittura del piegare, 'con falde traversate e rotte fra loro' (Lomazzo), quale si ritrova in opere del primissimo tempo del pittore genovese, qualificate da un individuale 'manierismo spirituale'; come la 'Circoncisione' di Brera, l'altra della galleria Borghese; la 'Sacra Famiglia con San Pietro e San Giovannino' in raccolta privata, a Milano¹; e gli ottagonali in fresco dell'Annunziata al Vastato a Genova. Siamo, dunque, tra il 1620 e il 1625; quando le intenzioni dei pittori genovesi possono ormai considerarsi collaterali se non sempre convergenti, nei confronti delle aspirazioni figurative dei milanesi. Nel caso dell'Assereto giovane, ad esempio, le relazioni, già ravvisate, con il Cerano, appaiono in vista fortemente dichiarate, nel quadro della *Deposizione*: a cominciar dall' 'azione', dal calcolato contrappunto delle movenze nei personaggi inclinati; dal *ricitus* doloroso del viso propenso verso l'alto della Madonna, quasi sfocato dal lume; per finire in quel ceranesco (ma ancora procaccinesco) piegar di panni a faldate sottese e spesso traverse, nel simultaneo rader veloce del lume su piani translucidi di colore, tuttavia inteso dall'Assereto tramite un più ampio non che ricco significato disegnativo e insieme pittorico.

Un disegno, nel senso più vasto di imposto compositivo,

¹ R. Longhi: in 'Pinacotheca', art. cit., p. 221, fig. 1.

Assereto nobilissimo per tutto, dove il 'far di maniera' e i brani di 'naturale' — di notevole accento caravaggesco — si congiungono esaltandosi poi come sintesi poetica. Forse meno realizzata, perché più volutamente illustrativa, la figura della Madonna; illustrazione psicologica del resto motivata da quella caratteristica chiromimica dell'artista, in cui si ravvisano le mani 'inguantate d'ombra alla palma o sul dorso; le dita raggriate, l'arguzia dei pollici; a servizio di un'umorosa e trepida umanità' (Longhi).

Ma poi l'adequazione tra idcazione manieristica e rappresentazione plasticamente naturalistica, ritengo raggiunta pienamente nell'arcuato articolarsi ritmico, non scevro di un certo qual preziosismo, della figura del Cristo, adagiato sul bianco lenzuolo dalle penombre grigio azzurrine, mentre biffa ne è la tinta del perizoma. E mirabile mi sembra anche la Maddalena, giovane robusta e mite; diresti, di estrazione poco più che popolare, intenta nell'atto di unguentar la piaga della mano sinistra del Redentore. Il volto della giovane popolana presenta poi un incarnatino caldo e pastoso, di un tono che ricorda lo Strozzi; altrettanto dicasi del rosso denso della sua veste, in rapporto al giallo screziato della sopravveste con risvolti cangianti al verde. E brano indimenticabile di 'natura morta' chiamerei quel particolare del bacino di ottone lambito dal lenzuolo. Veramente il legame dei toni descritti, entro la resa dei 'valori', rivela qui, da parte dell'Assereto, l'esperienza di un cromatismo di ascendenza quasi veronesiana, probabilmente tramite l'Ansaldo 'a modo suo fanatico di Paolo' (Longhi).

Rimane infine da ricordare come il tema iconografico della 'Pietà' sia stato caro all'Assereto. Il quale ne ha offerta almeno una seconda, cronologicamente successiva e due volte replicata interpretazione, con scarse varianti: nel dipinto Remak, oggi in Argentina, e in quello Mowinkel, a Genova. Questa seconda versione del tema esprime una visione più sintetica, risolta in un dinamismo drammatico della composizione e della stessa struttura coloristica, che riflette la maturità artistica ed insieme la complessa coltura (vi contribuiscono, mi sembra, impressioni vandyckiane) del grande pittore genovese.

Luigi Grassi

Giovanni da San Giovanni: La 'Notte'.

Che degli affreschi eseguiti da Giovanni da San Giovanni a Roma per conto del Cardinale Guido Bentivoglio il più

notevole fosse quello che qui si pubblica per la prima volta, lo sapeva bene Filippo Baldinucci, che se ne occupa diffusamente, tralasciando invece le restanti figurazioni condotte dal pittore nel medesimo edificio (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno...* Firenze, 1681; ediz. di Firenze, 1846, vol. IV, pag. 230 e ss.); e se nella recente monografia di E. H. Giglioli, dove gli altri affreschi sono riprodotti, esso è soltanto citato nel testo (pagg. 63 e 64; tavv. XLVII, XLVIII, XLIX) ciò è in forza delle vicende toccate al vano del Palazzo già Bentivoglio, poi Mazarino, ed infine Pallavicini-Rospigliosi, sulla cui volta è situato un salone che, circa ottanta anni or sono, venne suddiviso in parecchi ambienti col soffitto ribassato, secondo un mutamento così radicale che non sembrava lecito sperare nel recupero, se non a brandelli, del *'quadro riportato'*. E invece, a dispetto delle previsioni, abbattute recentemente le sovrastrutture, l'affresco (metri 2,30×6,20 circa) è riapparso nella sua integrità, e in condizioni così soddisfacenti da non richiedere alcun intervento di restauro.

Giovanni
da San
Giovanni

Sulla nascita di questo insolito dipinto, il racconto del Baldinucci è troppo lungo perché lo si possa qui riportare per intero; ma in esso, se non erro, qualche dato esce dal semplice interesse anedddotico, per fornire l'avvio alla esatta interpretazione e al significato dell'opera. Dice infatti lo scrittore fiorentino che Giovanni, stanco di trovarsi a Roma da lungo tempo senza aver concluso nulla di veramente impegnativo che lo facesse conoscere *'per quel ch'egli era'*, *'fatto animo a sé stesso'* si presentò al Cardinale Guido Bentivoglio, che stava abbellendo il suo Palazzo sul Quirinale (già del Cardinale Scipione Borghese Caffarelli), e lo pregò insistentemente che gli fosse concesso di poter dipingere il *'Carro della Notte'*, a corrispondenza della *'Aurora'* di Guido Reni, opera già allora celeberrima e che circa un decennio prima era stata affrescata nella più alta delle tre loggie del giardino.

'Sorrise il Cardinale a questa domanda, che a lui parve dettata più da giovanile arditezza, che da prudente consiglio; e guardatolo dal capo alle piante, gli domandò, s'è sapeva, che quell'opera, ch'egli intendeva d'accompagnare, era di mano di Guido'. Il permesso venne alla fine concesso, non senza lunghe esitazioni da parte del porporato, e l'opera poté iniziarsi ed essere portata a termine con l'aiuto del giovane Francesco Furini, e vincendo le maligne manovre dettate dalla gelosia e dall'invidia a due pittori francesi, sulle cui vicende rimandiamo al biografo fiorentino; importa invece sottolineare come l'impresa na-

Giovanni da San Giovanni scesse al riflesso dell'aureo nome di Guido Reni, e della sua salda posizione in una sfera di intangibilità consacrata da un riconoscimento ormai ufficiale: e vera o no che sia l'esaltazione della 'Aurora' che il Baldinucci attribuisce al Benti-voglio, è certo che alla luce di un siffatto termine di confronto va interpretato questo affresco /tavole 17, 18/, la più splendida occasione che Giovanni da San Giovanni abbia sortito per esprimere in piena libertà la sua sottile vena ironica, ravvivata qui da un umore beffardo.

Per noi, cui il capolavoro di Guido Reni, oltre ad essere il prodotto di una cultura e di un gusto che solo con grande sforzo cominciano ad esserci di nuovo intelligibili, appartiene a quel gruppo, fortunatamente esiguo, di opere accettate indifferentemente perché sterilizzate dalla miriade di copie, oleografie, calendari a colori, scatole di dolciumi, avvisi pubblicitari, ecc., per noi riesce difficile valutare la portata di questo, se pur è lecito chiamarlo così, pezzo di riscontro; ma cercando di immaginarci come esso potesse venire accolto nell'ambiente romano del 1623-1624, proprio nel momento cioè dell'affermarsi delle inclinazioni neo-veneziane da un lato e neo-classiche dall'altro, ambedue confluenti, e sia pure ancora debolmente, verso l'accademia, le sue teorizzazioni e i suoi canoni (in cui l' 'Aurora' ebbe subito un posto accanto alla 'Stanze' di Raffaello, la volta di Palazzo Farnese e i veneti di Villa Aldobrandini), non è azzardato supporre che, a parte qualche caso di paternalistica indulgenza verso un ingegno capriccioso di natura, nei più la conoscenza con questo affresco abbia suscitato un senso di indignazione offesa e stupita, come di fronte ad un'espressione blasfema ed irriverente. E infatti, rispetto alle meditatissime distillazioni archeologico-raffaellesche sorvegliate per di più dall'impeccabile paradigma lasciato da Annibale nella Galleria e nel Camerino, sul cui filo di rasoio Guido era riuscito a condurre a buon porto il suo celeste corteo, cosa di più insolentemente volgare (perché anticlassico) di questo indefinibile mezzo di trasporto, non contemplato da nessuno dei repertori delle Antichità Greche e Romane, che scorrazza tumultuosamente a mezza strada fra terra e cielo? Dove la Grazia, dove il Decoro, dove lo studio degli Antichi? Al sommo del colle di Quirino, sul luogo stesso delle Terme di Costantino Imperatore, e a due passi dai Dioscuri e dal Tempio di Serapide, Giovanni da San Giovanni ha volutamente chiuso gli occhi di fronte a qualsiasi delle tante 'Mirabilia': e se i superbi cavalli della biga reniana seguono l'Aurora

con la stessa maestà di cui facevano sfoggio i loro progenitori durante la pompa del corteo trionfale, questi invece galoppino a tutta velocità, come se fosse in vista il traguardo di una corsa dei Barberi; e sollecitati per di più dalle due prime Ore della Notte, che li frustano con gesti così scomposti da rammentare, piuttosto che le ritmiche leggiadrie delle Ore di Guido, i rustici cori frequentati da una qualche Nencia di Barberino.

*Giovanni
da San
Giovanni*

Ora, è vero che certi elementi della figurazione sembrano qui condizionati così a fondo dalla falsariga allegorica da far nascere il sospetto che il loro senso ironico sia frutto di una felice coincidenza, come nella figura del Sonno che (come si addice al dio di cui non conosciamo il volto, e nel cui reame entriamo ad occhi chiusi) guida il carro in una posizione tale che il braccio destro gli copre il volto quasi per intero, salvo un breve tratto che lascia intravedere uno sguardo attento e fisso; ma la coerenza fra il restante dell'affresco e questi tratti in cui sembra prevalere il binario letterario è così stretta da non lasciar adito a dubbi circa la piena libertà del pittore, al cui acume spetta se il tema allegorico è restato salvo, senza che la satira abbia stemperato il mordente, se insomma l'uno e l'altra siano intrecciati fino a fondersi.

Anche questa del Sonno dal capo nascosto è, dunque, una allusione al luminoso cammeo alessandrino, alla purissima testa di Apollo che corona la composizione del Reni; una allusione che sarebbe sommamente dispiaciuta a Monsignor Agucchia o al Bellori, e che sta in perfetto accordo con l'Aurora che, a destra, alla vittoria vessillifera fatta scendere da Guido dalla fronte di un arco trionfale, contrappone una scarmigliata figura che scavalca affannosamente le nuvole, agitando due mazzi di fiori, nel vano tentativo di raggiungere il carro della Notte, dal cui fianco estremo l'Alba la sollecita. Sul carro, l'Amore dorme, lasciandosi andare ad una posizione poco meno che indecente, giusta cioè quella parvenza di azione che è tutto quel che gli resta allorché è sotto il dominio del dio dei papaveri; tralasciando, almeno momentaneamente, di prendere a bersaglio la Mente, che, dimessa la maschera delle finzioni giornalieri, abbandona stanchissima il proprio peso alle cure di due donne. Decideranno gli specialisti di iconografia se queste siano due Ore, o se vogliano significare due particolari personificazioni, a me indecifrabili: non mi sembra però dubbio che la loro espressione (l'una piena di vigile trepidazione, l'altra, ai cui piedi riposa Amore, rispecchiante uno stato interiore

Giovanni di lucido piacere) allude ai due diversi tipi di sogni, erotici o
 da San terrificanti, che seguendo una traiettoria più rapida a dis-
 Giovanni solversi del fumo, ricadono sulla Mente partendo da una
 canestra ricolma di uova che si schiudono per lasciar sor-
 tire folletti, bizzarre architetture, mulinelli, nottole, gufi,
 pipistrelli, grillitalpe. Anche qui, in questa figura che sor-
 regge la canestra, l'identificazione con una delle Ore o con
 una delle componenti la corte del Sonno è dubbia; ma è dav-
 vero sintomatico che giusta in questa, cui tocca la funzione
 di presentare le assurde baie e i fantasmi notturni, al centro
 di tutta una serie di episodi che ignorano recisamente e anzi
 contraddicono i canoni e gli *'ipse pinxit'* che a quei tempi
 facevano testo a Roma, sia ravvisabile la più diretta allu-
 sione ai grandi nomi veneti e bolognesi dell'Olimpo ufficiale:
 questa insolita canefora, che nel volto tagliato dall'ombra
 delle redini del Sonno rammenta all'evidenza una Sibilla di
 reniana o domenichiniana memoria, si atteggia secondo un
 brano di un dipinto ancor oggi nella Galleria Borghese, fra
 le opere del deposito (n. 124, attribuito a Scuola Veneta del
 secolo XVI) ma assai apprezzato verso il 1625 come cosa
 di Tiziano, e di cui Antonio Van Dyck prese nota nel suo
 libro di appunti a Chatsworth (fol. 117) a lato della *'Edu-
 cazione di Amore'*.

E ci sarebbe da indicare la parte che in questo affresco
 spetta al giovane Francesco Furini, la cui partecipazione è
 ampiamente accertata dal Baldinucci; ma non sembra
 che siano qui individuabili due personalità i cui confini
 siano segnati da qualcosa di più della mente che dirige e la
 mano che la segue in sottordine. Forse certe parti secondarie,
 specie nel fondo, dove la qualità è meno sostenuta, sono quelle
 che segnano la collaborazione del Furini, troppo giovane
 alla data presente (era nato nel 1604) per aver già raggiunto
 un linguaggio così autonomo da potersi ravvisare senza esita-
 zioni. Gli toccava poi, in questa occasione, di essere alle
 dipendenze di un Giovanni da San Giovanni sorretto da una
 vena brillante e intensa come poche volte; e ancora esente
 da quei riflessi che, col prolungarsi del soggiorno romano, si
 ravvisano, ad esempio, nella *'Morte di Cleopatra'* affre-
 scata nella sala immediatamente attigua a questa della
'Notte' ed eseguita, credo, subito dopo, dove non mi par
 dubbia l'eco della nitida precisione cromatica e della misu-
 rata chiarezza compositiva delle bellissime *'Nove Muse'* di
 Orazio Gentileschi che da poco più di un decennio risplen-
 devano nella seconda loggia del giardino del Palazzo. E

neppure mostra, questa 'Notte', le altre meditate venature (su cui sarebbe qui troppo lungo soffermarsi) che accrescono la cultura di Giovanni nel ciclo dei Santi Quattro Coronati, alla Madonna dei Monti e, per quel che ne resta oggi di leggibile, a Santa Maria del Popolo e a San Crisogono: opere queste per cui ci sembra pienamente accettabile la cronologia affermata dal Baldinucci, che le colloca tutte al seguito della 'Notte', e per le quali lo spostamento proposto dal Giglioli non trova conferma nei dati esterni o stilistici. Qui, in questa freschissima allegoria, la linfa vitale scaturisce dalla antica vena narrativa fiorentina, toccata da modi popolari, che passa per il Poccetti, e alla quale, in altri tempi, avevano attinto il Bachiacca, il Toschi e persino il Rosso; e che ora, filtrata dal crivello del 'saper disegnare', si è tuttavia ravvivata all'inesauribile fiamma del *manierismo caratteristico* di Jacques Callot e di Remigio Cantagallina. Non è infatti senza risultati se gli anni toscani del Callot collimano con quelli della formazione di Giovanni: questa è la cagione per cui ritroviamo la bizzarra carretta della 'Notte' nei carri trionfali incisi dal Bazzicaluva, del 1661; o per cui, malgrado le diversità delle esperienze, un altro contemporaneo, Claude Vignon, si trova così affine ai modi di Giovanni da San Giovanni da indurre nella ipotesi, probabilmente superflua, che esista, fra i due pittori, un rapporto diretto.

Giovanni
da San
Giovanni

F. Zeri

ANTOLOGIA DI CRITICI:

MILIZIA: dalle *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna, 1827.

Riflessioni sulla storia dell'architettura.

Un libro è un male; ma giacché questo esiste, si riduca al minor male. Qualunque egli siasi, l'unico oggetto di questa opera è la storia dell'architettura. Se si avesse un quadro esatto delle vicende dell'intendimento umano, che spettacolo gradevole e istruttivo! Se la storia letteraria fosse stata meno negletta, le scienze e le arti non sarebbero andate sì lentamente. Ciascuno, vedendone il loro stato in ogni secolo, si sarebbe impegnato di aggiungere qualche cosa del suo al deposito de' secoli antecedenti, e ogni scienza sarebbe divenuta come l'astronomia, che si arricchisce ogni giorno di osservazioni nuove, aggiunte alle antiche. Se gli antichi in vece di erigere statue agli uomini grandi, avessero avuto cura di descriverne le vite, noi avremmo alcune memorie inutili, ma saremmo più istruiti su i principii, su i progressi, su le rivoluzioni delle scienze e delle arti, e su le scoperte di ogni età. Storia per noi più interessante di quella de' fasti e delle date inutili, delle guerre, delle battaglie, e degli eroi malefici. Ma neppur basta tale storia, se non è guidata dalla filosofia. La

Milizia storia, le memorie, le relazioni c'insegnano quello che gli uomini hanno fatto. La filosofia va più lungi: gli esamina, li dipinge e li giudica su quello che hanno voluto e dovuto fare.

La storia degli artisti è nelle loro opere. Descrivendo le loro produzioni architettoniche si mostreranno i mezzi da loro tenuti per sormontare gli ostacoli e per giungere all'eccellenza. Ma non sempre si può godere d'un bel sereno. Siamo sottoposti alle inclemenze de' travimenti e degli errori, i quali per quanto malinconici sieno ci recano nondimeno dell'utile, qualora vengano bene scoperti e combattuti col contravveleno delle necessarie emendazioni. In qualunque edificio che qui si descriverà, si distinguerà attentamente l'egregio, il buono, il mediocre, il cattivo, il pessimo: tutto si toccherà al paragone de' nostri principii: sarebbe altrimenti uno spaccio di moneta falsa.

Degli artisti più accreditati giova, specialmente per i giovani, smascherare i difetti delle opere, perché più difficili a conoscersi e più nocivi per l'imponente autorità del loro nome, alla cui luce quelle macchie, come le solari, quasi raggi risplendono. L'autorità è di sì gran forza da convertire in virtù l'ubbriachezza di Catone. Ma i limiti tra la critica e la satira non sempre sono ben distinti: spesso la vanità offesa vede la satira dove non è. Io ho veduto un esemplare delle *Vite degli architetti* postillato di propria mano del celebre signor Luigi Vanvitelli, il quale vi avea scritto alla prima pagina *l'autore di questo libro satirico è Francesco Milizia*. Ma Milizia dove ha trovati difetti gli ha visti con dispiacere; e per ciò gli ha manifestati, per impedirne, se è possibile, la recidiva e la propagazione.

Il Pantheon.

Quel portico, tutto che affumicato da' secoli, rose negli ornati e spogliato superiormente d'ogni sua sontuosità, slarga il cuore: è la semplicità stessa. Alquante colonne e un frontespizio formano la gran mole; la vista vi si spazia con diletto nella giustezza de' rapporti e nella comodità del passeggio a cui è destinato. Maestoso portico! e più maestoso se le colonne fossero senza plinti e colle basi più semplici. Forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità, tutto il bello vi è riunito. Portici Vaticani, Laterani, Liberiani, Sestoriani e quanti altri siete in Roma nelle basiliche e nelle non basiliche, perché non siete sì grandiosi e belli, malgrado tanti sforzi di ricchezza e d'artificio? Lo sforzo non è forza, la profusione non è ricchezza, quando loro non presiede l'intelligenza, la quale ha da far spiccare la facilità; e in architettura tutto ha da nascere dal necessario, e sempre con naturalezza e senza stento.

Amore della gloria.

Un vero genio traversa le strade comuni, cerca e trova una terra affatto nuova, la coltiva con coraggio e v'inalza un monumento, che fa stupore per l'arditezza e per la singolarità del disegno. E perché sarà impossibile che inalzino uomini più grandi de' passati? Chi ha scandagliato il fondo della mente umana? I suoi limiti sono ugualmente incogniti al pari di quelli dell'universo. I più bei tempi di Grecia e di Roma non saranno forse che la culla dell'intendimento umano... L'uomo di genio deve studiare gli antichi e i suoi contemporanei: la gloria lo invita a passarli: il cattivo esito non è di alcuna conseguenza. Il Newton si è elevato al di sopra di tutti i suoi antecessori; e niuno potrà ascendere sopra di lui? E non si potrà andar più in su di Raffaello e del Palladio? Virgilio



17 - Giovanni da San Giovanni: 'la Notte' (affresco)

Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi

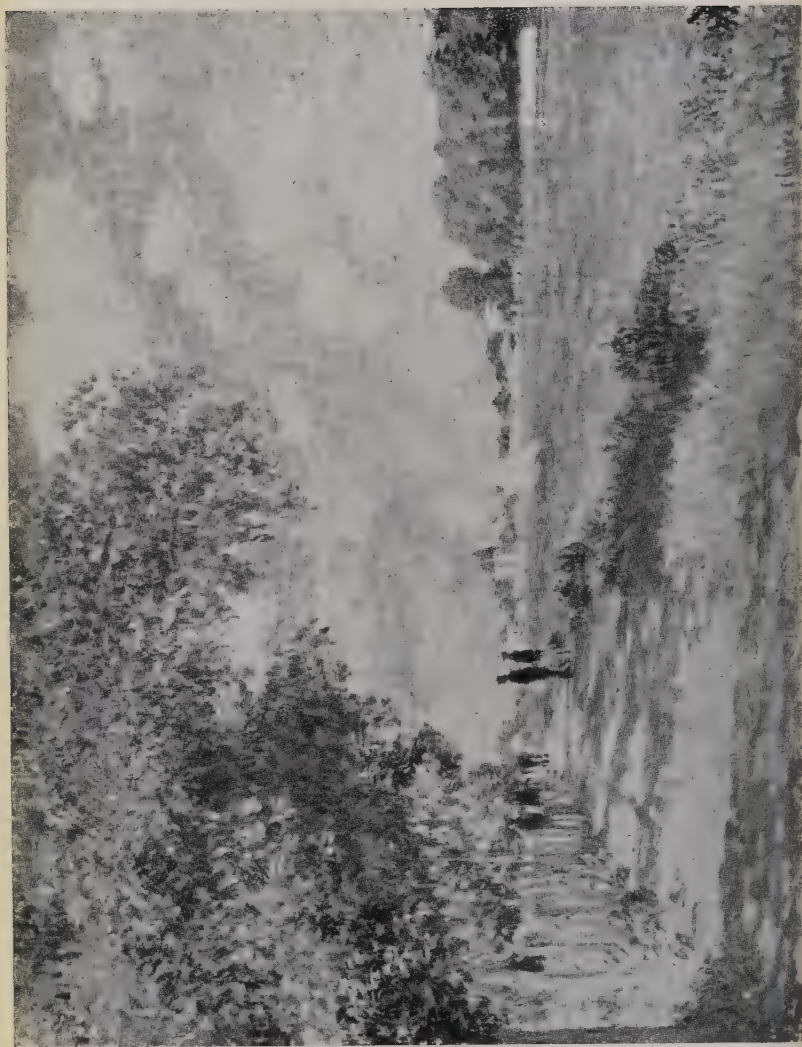


18 - Giovanni da San Giovanni: 'la Notte' (particolare) Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi



19 - C. Monet: 'Canale in Olanda' 1871

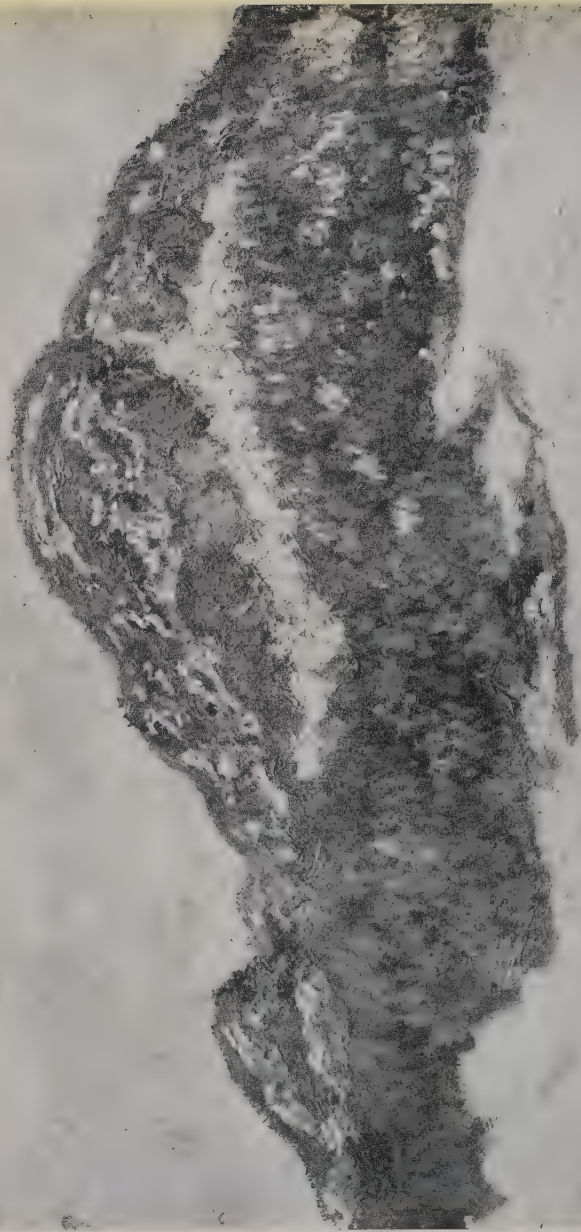
Canale in Olanda
Zurigo, raccolta Bühle

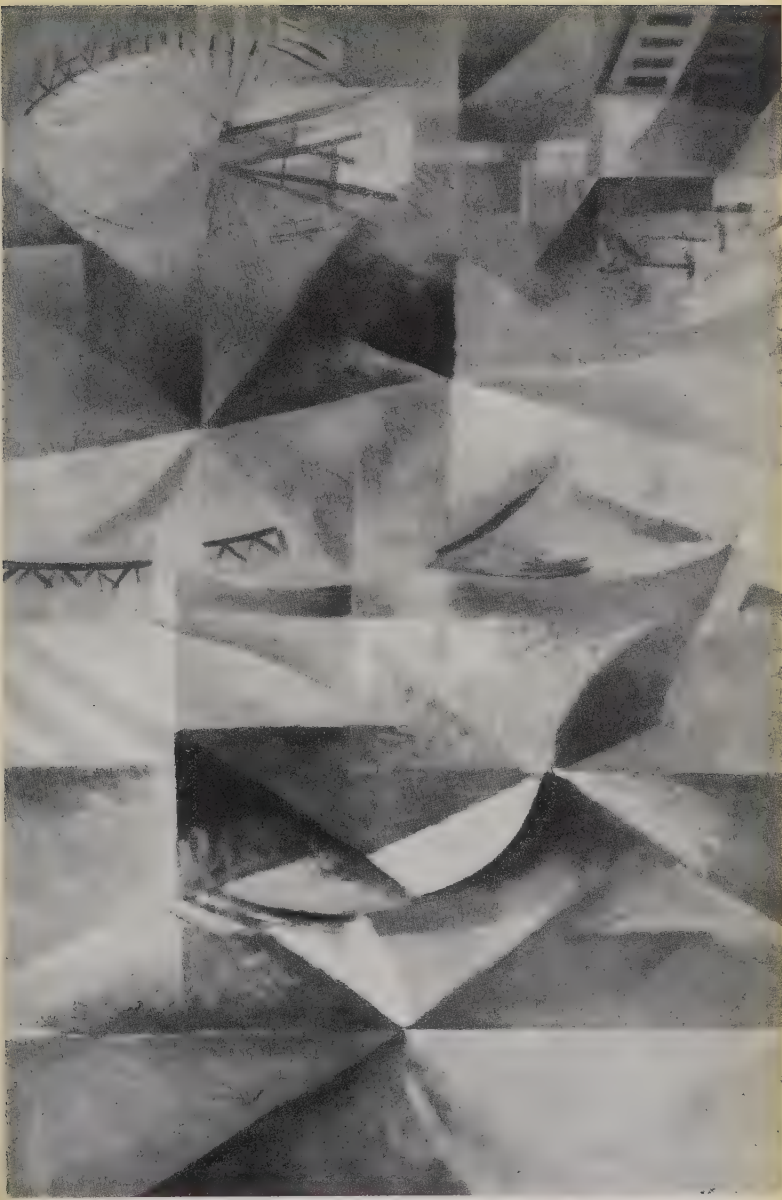




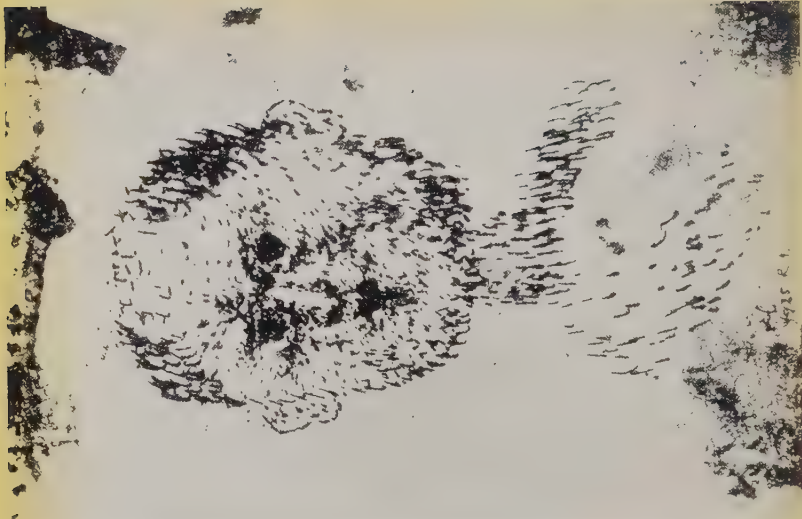
21 - C. Monet: 'la Valle del Sasso, Bordighera' 1884

raccolta privata, U. S. A.





23 - Delaunay: 'Premiers contrastes simultané' 1912



24 b - Paul Klee: 'Uomo barbuto', litografia, 1925



24 c - Paul Klee: 'Uomo barbuto', litografia, 1925

non si lasciò abbagliare da Lucrezio, né Cicerone da Ortensio, né Racine da Corneille, né Voltaire da verun letterato. L'esperienza delle cose passate è consolante. La forza del nostro intendimento giace spesso in noi, come la perla nell'ostrica, come il diamante nella rocca. Uomini nascosti lungo tempo in una oscurità profonda n'escono in un tratto spinti dalla impulsione di qualche causa improvvisa, e ci colpiscono con nuovo splendore, maravigliati essi medesimi del loro successo al pari del pubblico che gli ammira.

Milizia

Un nuovo Icaro.

Si conserva in Plasencia una tradizione, che l'artefice del coro della cattedrale, dopo averlo compito, credendo d'aver fatto un capo d'opera, dicesse che *neppure Dio saprebbe fare di meglio*. Per questa bella enfasi egli fu posto entro una torre, donde pensò d'uscire con una volata. Aguzza l'ingegno; mangia poco per esser più leggero; e non mangia che volatili col doppio riflesso e di acquistare la loro natural leggerezza e per osservare la quantità di penne necessarie per ogni volatile. Pesa ogni uccello pennato e spennato; mangia gli uccelli e conserva le penne; e dopo molte osservazioni trova che per ogni due libbre di carne richiedonsi quattro onces di piuma. Dunque allegramente: ei si spalma tutto di non so qual pece; s'impiuma tutto il corpo, e con due grandi ale alle mani si slancia dal vertice della torre, e va maestralmente a piombar morto in un prato. Quando succedesse questo volo, come si chiamasse, e in qual nido nascesse questo felice volatile, non importa sapersi. Non v'è torre di cui non si racconti qualche uomo volante. Ma se il nostro artefice non seppe nel volo imitar Dedalo, lo sorpassò certamente nel coro, più intricato di qualunque laberinto.

I luoghi 'romanzeschi'.

I siti romanzeschi o magici risultano dallo straordinario che domina nelle forme, ne' contrasti, nei legami. S'incontrano tali siti fra le montagne, fra scogli e deserti, dove l'attività dell'uomo non è ancor penetrata. Il romanzesco fa ammirazione, sorpresa, e un grato stupore, un asilo voluttuoso. Ma l'arte non ardisca imitarlo; è inimitabile. E qual arte può imitare, neppur descrivere la varietà di quelle bizzarrie e de' contrasti? Scogli enormi minacciano di cadere, e hanno una base solidissima sopra caverne oscure, ove penetrano raggi per fare ombre incerte, con tante altre stravaganze che non sono immaginate che dai romanzisti.

APPUNTI

ACETILENE

III.

Necrologio.

È morta ieri, 16 marzo del '52, la signora trattata con poca urbanità nell'asterisco 'Bacheca personale' alla prima puntata di quest'Acetilene.

Scompare con lei la rappresentante d'un mondo che mi tiene in sospetto fin dall'età della ragione: un mondo di bene-

ficenza, concerti grossi, viole da gamba, danze ritmiche, Lombroso, nidi per l'infanzia, metodo Montessori, Lionello Venturi e discendenti, vogliamoci bene...

Povera donna! credette quasi fino all'ultimo che l'architettura moderna discendesse dall'impressionismo ma pare che trapassando vaneggiasse: '... lo spazio aperto nel tempo... una specie di forma aperta che si estende all'infinito...'

Tra le sue ultime carte, tentativi inani di risolvere equazioni di primo grado e, ancora aperto a Federico Froebel, il quinto volume di Storia della Filosofia del Bertagnoni.

Ha lasciato un'infinità di dischi spirituali e di guide di paesi, qualche volume di Skyra, tutta la collezione della Scienza del Popolo, tutto Hemingway, un Bernanos che le avevo regalato io ed un bel mucchio di milioni accumulati adorando il prossimo.

Gli intimi assicurano che un grave colpo alla già malferma salute glie lo diede la vista d'una fotografia del Negus nell'atto di decorare i reduci etiopici della guerra di Corea. Un giro che non avrebbe mai immaginato: quanto sentimento buttato via! Io, però, l'avevo messa in guardia da un pezzo.

Van Gogh.

Mi dice il compagno di strada:

'io so chi era Van Gogh! Ho avuto un amico come lui, ci ho anche dormito insieme per un po' di tempo. Volevo fare un film su Van Gogh. Chi non ha voluto fare un film su Van Gogh? Me lo tenevo buono, gli assomigliava anche fisicamente. Dormimmo insieme per molte notti in una casa sotto un bosco in un paese con un penitenziario, poca acqua e pieno di asini...'

'Dove rise l'Etrusco?'

'Sì, dove rise l'Etrusco... Ricordo la timidezza delle prime sere perché fra carcere, manicomio e miseria lui era un po' rotto, aveva delle cinghie, dei cuscineti di gomma, se ne vergognava e poi, poi non teneva l'acqua... Aveva, si capisce, una sua Bibbietta e la leggeva borbottando fino a tardi. Una tragedia. Ma io volevo fare un film su Van Gogh. Temevo anche che una notte o l'altra, per un nonnulla, gli saltasse il ticchio di ammazzarmi.

Una volta andammo insieme a pescare in un lago, ciascuno sulla sua barca. Il mio Van Gogh tirò su un pesce terribile. Fu una battaglia: avresti dovuto vederlo, impazzito, a difendersi dal pesce. Vinse lui a colpi di tacco ma sfondò

la barca che era già un po' malandata. Una forza tremenda in un essere d'una quarantina di chili, come sotto il Pentothal. Certo che se vedesse il girasole di linoleum alla Mostra di Milano, con la sua fobia per il giallo e tutto ciò che gli può ricordare la clinica, cadrebbe in una crisi da camicia di forza.'

'Sì, io conosco Van Gogh' continua il compagno di strada 'ho visto la sua ombra blu scattare per terra, d'agosto, nel Cottolengo di Torino dove ci sono dei bambini sordi muti e ciechi che dicono le orazioni con le mani, nell'alfabeto dei muti. Mai viste le facce delle monache maestre di queste cose? Mai viste?'

'Sì, le ho vedute.'

'Noi siamo dei poveretti.'

'Lo so, cosa vuoi farci...'

Tulipani.

Sì, c'erano anche i tulipani alla 'buvette'.

'I tulipanacci nostri' dicevano le impiegate della fabbrica di fisarmoniche di Stradella (Italia) che accompagnavo per spiegare la pittura. Oppure: 'i nostri bei tulipanoni' e anche canticchiavano 'tuli, tuli, tuli-pan...' Sparsa la voce che era il fiore dei Paesi Bassi, qualcuno ricordò un film a colori girante su quei tuberì dove c'era uno zoppo criminale ed i delitti avvenivano con un coltello a serramanico. Poi le solite storie, i piedi gonfi, le calze smagliate, ma dove si va a mangiare? Infine la sosta al balcone sul parterre internazionale delle automobili. 'Io vorrei quella... no, quell'altra.'

Sempre la roba più cara. Oppure 'dopo tutti questi quadri anche la piazza sembra dipinta da Van Gogh.'

'Tranne le architetture...' cominciai ma mi morsi la lingua e ristetti infelice a guardare verso Brera dove c'erano i Crivelli e De Roberti, a ricordare una certa casa in via degli Omenoni che non ebbi mai, o anche a pensare 'ma se votano la rieducazione, a chi manderanno le loro orecchie mozzate?' e ancora '... uccidersi per questa o per quella, nel grano nei tulipani nel luppolo magari...'

'Niente di tutto ciò' ammoniva Crivelli 'perché? sei pazzo?... prova a fare l'orefice, vedrai che gusto.'

'Potere, sapere... ma non posso, non so nulla.'

'Su, su non mi verrai anche tu a dire che hai sbagliato secolo: non ci son dunque delle scuole serali per adulti al tuo paese?'

Il terzo uomo.

Tra zona russa e zona americana il *terzo uomo* fugge per le chiaviche braccato da poliziotti e fontanieri assai nazisti, ancora, ma quando sta per uscire dal coperchio (koperkio) ci rimette la buccia. Ha messo fuori soltanto qualche dito a sentire il fresco della libera notte e poi giù del tutto con la pallottola della Colt 38 nel fegato.

Trasferito in termini di pratica artistica, di meccanismo d'esposizioni, di giudizi, così, un tanto al quintale, il simbolo si attaglierebbe perfino al fenomeno per cui astrattismo e realismo marxista vengono da noi favoriti nella coabitazione democratica: poi che la nostra cultura spicciola da assai tempo gode e s'affascina per queste connivenze in antitesi.

Tra Patini, Pellizza, Meunier e Laermans da una parte, Mondrian Kandinsky Moore e così via dall'altra, pattuglianti coi loro molossi di varia taglia le fogne delle nostre piccole città, auguriamoci tutti, poi che si fa professione di libertà, sia pure vigilata, che il nostro 'terzo uomo' scevro dal contrabbando di penicillina e d'altri funghi trovi finalmente uno spiraglio per sortire all'aria aperta senza ulteriore spargimento di sangue.

Jugend.

La brunettina della tesi vuol sapere qualcosa su Edoardo Munch e l'indirizzano a me. Ma che le è venuto in mente? mi accorgo, così parlando, che non sa nemmeno dove stia la Scandinavia: non c'è male per una laureanda... tuttavia... Sa però chi era Valentin e lo infila da ogni parte poi che fu a Milano dalla sua città meridionale per il Caravaggio. 'Il Valentin di qua, il Valentin di là... Però il Valentin... Ha voglia lei, il Valentin...!'

Dalla finestra del mio salotto per laureande si vede un po' del maggiore giardino pubblico di Torino: le dico 'vede quegli alberi, laggiù, ... è il Valentin...'

Non capisce, crede che io sia in vena di scherzare, tormenta la borsetta. Sarà per un'altra volta. 'dunque, Edoardo Munch, implicato nella Secessione...'

Saper vedere.

Da tempo mi angustio per trovar le parole adatte alla fitta subita davanti alla 'natura morta' di Jacopo de Barbari: sì,

quella con la pernice, i guanti d'acciaio, il 'verrettone'. Non ci riesco. Quella pennina bianca sull'asticciola! il peso di quelle cose! Fu nel 1917 che mio padre mi portò dal fronte perché ci giocassi certe freccioline d'acciaio come grosse matite che gettavano a sacchi giù dagli acroplani. Lo sciame, lo sciame d'api. Il diritto di inseguire lo sciame d'api su fondo altrui... C'è una bella incisione di Thomas Bewick con uno sciame d'api... Anche il 'verrettone' mi gioca sempre il solito tiro: diventa cioè 'berrettone' e sono costretto a cacciarlo con la scopa... 'via di qua, berrettone, non c'entri, ritorna all'isba...' Poi mi trovo fra le mani quella scopa: ma che scopa è? a chi debbo renderla? sí, sí, è la scopa, l'unica degna scopa del nostro ottocento, ch'io sappia, della fanciullina nel quadro di Cecioni, uno dei miei grandi amori quella fanciullina con quel fratellino pazzo che discende dritto da Pierino Porcospino nel triste corridoio di quella casa, in quell'odore di minestra. Cecioni. Ho degli appunti per quel Jacopo de Barbari. Trovo parole come ageminato, missile, squamma, prelude e persino — preda —.

Brodo di pernice, insomma, andiamo male. E il quadro è lì nella memoria, splendido, che non si lascia scalfire.

Macchina idiota.

Si prenda un vaso di vetro parallelepipedo o cilindrico a seconda della scuola alla quale si vuole appartenere e lo si riempia d'acqua fino ad un dito dall'orlo. Si ritaglino o si modellino in una sostanza più leggera dell'acqua delle figure geometriche o no (topolini, paperini) e le si ancorino al fondo con dei fili e dei pezzetti di ferro (non piombo, si vedrà poi perché, un po' di pazienza...)

Dette sagome opportunamente distanziate vuoi secondo la verticale che orizzontalmente occuperanno il liquido nel quale saranno sospese. Facendo ruotare su un piatto davanti allo spettatore immobile il recipiente così confezionato, gli si offriranno infinite combinazioni di dette sagome. A un certo punto qualcuno griderà: 'il numero d'oro, il numero d'oro!' Vorrà dire allora che quelle forme sono apparse disposte in un ordine supremo e matematicamente accertabile (nel caso di basso tenore aureo del numero si potrà correggerlo vuoi accorciando o allungando i fili, vuoi modificando la posizione sul fondo dei ferretti). Alla rotazione sul piatto potrà sopperire la passeggiata dello spettatore attorno alla macchina: tanto sarà sempre tutto un lavorare.

Ma perché i pesi di ferro e non di piombo? Ed eccoci ad accontentare la tua curiosa impazienza, o lettore. Per mezzo di una calamita avvicinata al fondo del recipiente si potranno condurre a spasso quei pesi ed ottenere così le variazioni più impensate in senso orizzontale. Con più calamite, più pesetti, più sagome si potranno organizzare vere e proprie danze subacquee che nei tipi più perfezionati di macchina, muniti di faretti elettrici, carillon, fonografo, diottré per la migliore osservazione, assicureranno uno svago istruttivo.

Per chi non abbia gusti astratti e non sappia vedere i 'numeri d'oro' una ditta di Bonn ha già messo in commercio dei pupazzetti realistici per l'esecuzione delle pantomime 'Il palombaro distratto', 'La piovra sorniona', 'Il suicida recalcitrante', 'la lezione di tuffo', 'il pescatore pescato', 'la rotta del Po'.

Insomma non è scultura, non è pittura, non è cinematografo, sport non è e neanche acquario o fontana luminosa: si tratta di una cosetta nuova alla portata di tutti e piena di senso spaziale.

Cubismo (Saper scrivere. Da leggere in piedi).

'Pitagora eziandio, e coloro che seguirono la sua setta, si determinarono a scrivere le loro dottrine con distribuzione cubica: fecero il cubo di duecento sedici ($6 \times 6 \times 6 = 216$) versi, e vollero a che non ne dovesse occupare più di tre ciascuna dottrina.

Il cubo è un corpo a sei facce quadrate eguali tra loro. Questo gettato resta fermamente saldo su quel lato, sul quale va a posare, se pur sia mosso: tali sono i dadi, che i giocatori gettano sul tavolino. Da ciò pare, che avessero tratta questa somiglianza, cioè che questo numero di versi, sopra qualunque senso si posi, ivi appunto come fa il cubo, FORMI UNA STABILE E SALDA MEMORIA'.

(M. Vitruvio Pollione tradotto dal marchese Berardo Galliani).

Italo Cremona

MOSTRE A PARIGI

Monet

La mostra retrospettiva di Monet, troppo brevemente aperta in Parigi, alla Galleria del settimanale 'Les Arts', ha offerto una scelta dell'opera del maestro tale da fornire al visitatore sprovveduto una idea abbastanza intera e convincente della sua pittura: 75 quadri, molti poco noti, e molti capolavori. Tuttavia, posso sbagliarmi, ho l'impressione che il successo sia stato di stima; scappellate di convenienza, da parte

della critica e del pubblico, al 'père Monet': ma la ressa, e l'attenzione più acuta, è andata agli idoli messicani radunati al Museo d'Arte Moderna. E una certa aura di coperta sfiducia aleggia, anche in Francia (non parliamo poi dell'Italia) intorno a Monet; diffusa anzitutto dalla critica. Relativamente scarse e non troppo penetranti le monografie, Monet condivide fra l'altro, tra i grandi francesi del suo tempo, con Sisley, il triste privilegio di mancare ancora di un catalogo della propria opera. Eppure (per me la visita della mostra parigina non è stata che una conferma), che ingiustizia... Monet non aveva vent'anni quando Baudelaire, nel suo 'Salon' del 1859, scriveva: 'J'avouerais, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile: mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général.' A pensare quel che trovò Monet, pochi anni dopo, in seno a quel 'genere inferiore', c'è da commuoversi; perché nessuno forse ha fatto del paesaggio quel che egli ne fece. Uomo intero, trovò modo di versare tutta la sua umanità entro il canale mutevole e vasto dell'occasione di natura; realizzò in quell'ambito il suo proposito, elementare ma splendidamente proporzionato alla sua immensa 'tenuta' vitale, di 'Peindre comme on peut, tant qu'on peut, sans avoir peur de faire de mauvaise peinture.' Affrontò la natura come un lottatore, chiedendo a se stesso di non cedere in forza a quelle cose che l'occhio vedeva nitidamente, e che il cuore colmava, inconsapevolmente, di passione. Nessuno ha creduto, con fede altrettanto determinata, alla possibilità di questo unissono; salvo forse Pissarro, ma con più deboli mezzi. Per questo talvolta l'unità dell'opera monetiana pare sfuggirvi, sembrando che il 'motivo' gli abbia, di volta in volta, preso la mano. Ma il suo timbro sussiste; ed è un impeto del sentimento e una fredda decisione della volontà, una abbreviazione intensamente 'oggettiva', da concludersi in una interpretazione tra lirica ed epica dello spunto naturale.

Si cominciava con 'Un coin d'atelier', anno 1862; una tela dei Musées de France, e tuttavia, crediamo, praticamente sconosciuta: robusta, ma opaca nella sua grande intonazione bruna, Monet sembra inchinarvisi, nel soggetto d'interno, alla pittura scura e artificiosa in voga a quella data, più che alle gamme basse ma potentemente naturali di Courbet. Pure, gli eran note da anni le chiare 'beautés météorologiques' di Boudin e proprio nel '62 aveva conosciuto Jongkind, e le sue spiritose e illuminate trascrizioni dal vero. Anche se qualche lama di luce improvvisa sembra alludere alle sue facoltà future, è evidente ch'egli non aveva ancora pensato che la 'pittura chiara' potesse riguardare altra cosa che il paesaggio; e ci volle la pittura di Manet a farglielo intendere, nel marzo dell'anno seguente. Tuttavia, importa notare che il paesaggio appeso in parete, nel 'Coin d'atelier', sembra richiamare soprattutto quella 'Ferme en Normandie' o 'Clos normand' del Jeu de Paume, riprodotta a tav. 121 della Storia del Rewald, che a noi pare di importanza eccezionale. Il quadro, accostato dal Régamey e dal Rewald a Daubigny, è già ben più che un Daubigny, e mostra a uno stadio quasi elementare l'incredibile forza dell'occhio di Monet. Già Corot insegnava che d'un quadro occorre anzitutto stabilire i 'valori' (cioè, il rapporto fra luce e ombra), e questa lezione era giunta a Monet assottigliata dalla sensibilità un po' fragile di Boudin, come afferma giustamente il Régamey. Ma, mentre Corot si serviva di questa giustezza di rapporto per stabilire, nei confronti della natura, un equilibrio quasi atemporale, che non si lasciasse, in definitiva, soggiogare totalmente dalla meteorologia, Monet,

Monet soprattutto negli anni che vanno dal '63 al '66 circa, accetta quel punto di partenza, ma intensificandolo al massimo in un desiderio di totale aderenza ai rapporti naturali, 'veri', del sole e dell'ombra. La 'Strada nella foresta' delle Gallerie Wildenstein, datata 1864, è concepita allo stesso modo della 'Ferme': è un controluce, appoggiato al pretesto d'un telaio naturale semplificato al massimo (due case, un cielo, poche masse scure di alberi, una pozza, una strada). Monet manda la luce a piovere entro il cupo della foresta di Fontainebleau, come un Caravaggio rinato all'aria aperta. 'Plein air', ecco tutto: qui è il fondamento naturale della civiltà impressionistica, nata anzitutto da Monet; e intendiamo per 'plein air' non certo una pratica materiale, ma un fatto di significato e di valore assolutamente ideale. Maestra di Monet era la natura; a segnare, senza commenti, la sua diversità rispetto ai suoi più e meno giovani compagni di grandezza, basterà dire che, nel 1863, Renoir '...dovette quasi obbligar Monet ad accompagnarlo al Louvre. Monet guardava solamente i paesaggi, si annoiava con la maggior parte dei quadri e detestava Ingres' (Rewald). Di tradizioni e di musei, Monet non sapeva che farsene; ammirò, è probabile, i paesisti olandesi del Louvre; ma non c'eran già, reincarnazione vivente, Boudin e Jongkind, con cui si poteva anche parlare e discutere? E poi, era dentro di lui la forza delle novità che non paiono aver precedenti. Se un precedente in senso lato, ma moralmente importantissimo, è da assegnarsi a Monet, questo è la potenza di contatto col mondo naturale che fu soltanto di Courbet, e di nessun altro. Ma, anche di lontano, brilla sulle pareti del Jeu de Paume, in modo inusato, il cielo della 'Ferme en Normandie': un cielo, una superficie apparentemente materiale; ma che cosa può diventare! Né il Veronese né gli olandesi, né Canaletto né Corot giunsero mai a questo effetto: un immenso arrivo luminoso arrestato come su un lago fermo, una luce spezzata, forte come la vita dell'universo. Sarebbe stato di sommo interesse poter vedere accostati, alla mostra, quadri di questo genere con la nitidissima 'Pointe de la Hève', 1864; il Monet potente di Fontainebleau accanto a quello delicato dell'estuario della Senna. Qui il taglio è aperto, alla olandese, e la vicinanza di Boudin e di Jongkind la si sente in certi tratti, come in quella 'falaise' troppo scritta, minuta. Ma non si esageri, come qualche volta si fa, l'importanza di questi deliziosi 'petits-maitres' per Monet, cui poterono giovare educandogli l'occhio a una maggior precisione e delicatezza; la forza, fu tutta sua. E persino in queste marine, Monet ha un modo suo, già più scandito in rapida commozione, di esser nitido: un occhio più teso è in quel cielo grigio, spossato di pioggia, calmo ma palpitante; nelle vele che puntano remote sull'orizzonte marino, scoperte come i campanili che Giambellino affaccia al limite teso del paese, nel sublime 'Getsemani' di Londra; e nel tocco che scatta sul mare, dividendo onda e onda, senza quel minimo di 'flou' che è sempre nei suoi momentanei maestri. Ma nel cervello di Monet non covavano soltanto marine e paesi; e lo scandalo rapidamente diffuso intorno a Monet doveva toccare, affascinare la sua mente ardita. Monet aveva in sé tanta forza da andar oltre quegli esemplari ancora scottanti. Durante il '65 gli nasce l'idea di un suo 'Déjeuner sur l'herbe': una composizione di figure, dell'imponenza che Courbet aveva insegnato ai giovani fino dal suo 'Enterrement à Ornans', ma che non dimenticasse i lucidi contrasti di tavolozza e le arditissime abbreviature formali della 'Musique aux Tuileries' di Manet: grandi cose, quelle, ma senza aria vera però, senza l'urto elementare e sereno della luce e dell'ombra che già egli aveva inteso in alcuni paesaggi puri. Lionello Venturi ha affermato di recente che 'un difetto intellettualistico si nota nel primo e ultimo periodo della

sua attività pittorica', rincalzando l'osservazione col dire che 'Ciò che gli importava era di giungere alle conseguenze estreme più degli altri e prima degli altri'; ma, potete pensare a un inventore che non sia impaziente di realizzare le sue invenzioni? Per mio conto, non intendo che troppo bene le parole che Monet scriveva allora a Bazille: 'Je ne pense plus qu'à mon tableau, et si je savais le manquer, je crois que je deviendrais fou'; e ho scritto qualche tempo fa, e non me ne pento, che le novità che agitano ora Monet son dello stesso peso, pel mondo moderno, dell'invenzione della prospettiva pel mondo del Rinascimento. Del resto già nel '27 il Régamey aveva scritto: 'Peindre en plein air une pareille composition était extraordinaire', ed aveva pure inteso l'indifferenza radicalmente naturale dell'occhio monettiano nell'interessarsi ugualmente, o quasi più al fogliame che alle vesti, alle vesti che ai volti. Poetica enunciata in antico, e realizzata dal nostro grandissimo Caravaggio; ma troppo spesso soffocata nel corso dei secoli; rinata con forza quasi inconscia in Courbet, e nuovamente illuminata, fra sole vero e ombra vera, da Claude Monet. Nulla era più commovente, alla mostra di Parigi, del grande frammento centrale del 'Déjeuner sur l'herbe': la luce arriva un po' fredda (come è un po' freddo il sole dell'Ile de France), ma violenta, a urtare le cose quasi in solidi schiocchi, a macchiarle di grandi chiazze; le ombre s'imbevono di grigiazzurri, di verdioliva; la tavolozza, è intensa e ridotta, con pochi acuti: nero, azzurro, verde, qualche bruno, qualche nocciola. L'abbreviatura formale, anche più vasta e sprezzata che in Manet; tanto che, forse anche per una minor familiarità del maestro con la figura, la verità quotidiana degli atteggiamenti dei protagonisti finisce, così bruscamente contrastata fra ombra e sole, in una specie di nuovo 'arcaismo naturale'. Le replicate immagini di Bazille, sono come di un nuovo adamo un po' selvatico anche in panni borghesi; e l'uomo al centro (che sostituisce il giovane visibile nella replica di Mosca) torna una specie di nero fauno, somigliantissimo a Courbet; che d'altra parte assisté e turbò l'ultima fatica di Monet, fatale, predestinato deus ex machina di questa sfortunata e capitale vicenda della pittura moderna. Fu una sconfitta pratica, per Monet, che abbandonò la gran tela, arrotolata, in una stanza di Chailly; ma un atto di forza, anche, e una vittoria morale. È certo che la 'Camille à la robe verte', che sostituì rapidamente il 'Déjeuner' per il Salon del 1866, anche se è più dominata nel suo più evidente manettismo, non ne pareggia tuttavia il fascino; e più dominate, in un senso questa volta corottiano, son le vedute parigine di quell'anno. La pittura è calma, oggettiva, luminosa. Figuravano, alla mostra, 'Parigi vista dal Louvre', dell'Aja, e 'Il giardino dell'Infanta' di Oberlin (U.S.A.); ma in questo, ecco il nuovo Monet coprire il primo piano col verde agro e lucido della 'pelouse' e rapire in alto un cielo indimenticabile, come un volo di grigio e d'argento. Ma per ora, l'ossessione la mira del grande quadro di figure in 'plein air'; o, sarebbe più giusto dire, il quadro di 'plein air', con figure. È la volta delle 'Femmes au jardin', rapimento di vesti fra luci e ombre pallidamente colorate; volo felice, come di ali o di ventagli spiegati candidamente al sole. Ma al Salon del '67, non è accettato; giuria e pubblico cominciano a intendere che, anziché d'un moderato 'realista', si tratta d'un rivoluzionario anche più radicale di Manet. Del resto, quando vede la tela rifiutata in una vetrina di Rue Auber, dice Manet: 'Ah voilà ce qu'on appelle du plein air. Du plein air! est-ce que ça existe le plein air? Est-ce que les maîtres d'autrefois en faisaient du plein air?' Pensare, pochi anni dopo Manet tenterà quel che ora disprezza; e sappiamo quel che pensava Monet, degli antichi maestri. Autunno '66, o primavera '67,

Monet ecco, pure presente, 'La terrasse du Havre' della raccolta Pitraim; e ho già scritto altra volta come questo candido, festoso riassunto di verità e di poesia mi paia un quadro simbolico: uno specie di inaugurazione ufficiale della civiltà impressionistica. Dirò di passata come le corrisponda esattamente un 'Jardin en fleur', in cattiva luce nella Sala Bazille, al Jeu de Paume; e come non debba distar molto, nel tempo, un bellissimo acquisto recente, esposto nella stessa sala: 'Le train passant dans la campagne'. Il procedere di quell'anno vede nuovi capolavori: nell'estate, le spiagge di Sainte-Adresse. Caricato fino a una luce splendida e quasi insostenibile, forse un po' 'strafatto', il 'Bord de mer, Honfleur' Wildenstein, non si dice quale capolavoro sia l'originale dell'Art Institute di Chicago. Quadri jongkindiani, si dice, e con qualche ragione; ma a vederli, s'intende di quanto la forza di Monet vinca le grazie del suo sottile maestro. Sotto la gran luce annuvolata d'uno scirocco argentino e dolcemente scottante, le macchie degli scuri, presso e lontano, sono infallibili. La giustezza dei 'valori' avrebbe rapito di commozione qualche vecchio olandese, o Constable, fossero resuscitati; forse avrebbe accontentato persino l'ormai sospettoso Corot. E sugli scuri delle barche, scatta splendendo un azzurro cupo, gemmato, o certi bruni e gialli da far invidia a Braque. Il primo perfetto equilibrio di Monet vi è raggiunto, fra i poli della sua forza e della sua delicatezza. Non è detto poi che, si studiassero seriamente gli scambi fra Jongkind e Monet, il passivo debba restare tutto per Monet; e mi sembra certo che, quando nel '70 Courbet dipinge 'La falaise d'Etretat après l'orage', dipinge un quadro monetiano: non fosse che per quel cielo lanoso, d'un diafano incredibile, per lui, luminoso quanto un Sisley; raggiungendo, questa volta, un miracoloso equilibrio fra potenza di strati naturali e splendore d'atmosfera. La mostra documentava, con quadri importanti e poco noti, il 1868: 'La jetée du Havre' Wildenstein, il 'Ritratto di M.me Gaudibert' del Louvre, 'Jean Monet dans son berceau', Wildenstein; forse la preoccupazione di non urtare i committenti, o l'illusione di essere accettato al Salon, cose indotte dalla sua disperata condizione finanziaria, raffreddano un po' questi grandi quadri, più del solito manettiani nella solennità del concepimento e volti al traguardo d'una pittura di chiari su chiari; nella 'M.me Gaudibert', persino con un sospetto di neoingrismo. Né, fra i quadri minori, 'Le déjeuner de la famille Sisley', pezzo di schietta bravura, ma di bravura, poteva sostituire quello straordinario 'Fiume', datato 1868 (Chicago, Art Institute), da vedersi alla tavola 194 del Rewald, che sembra anticipar quasi compiutamente, d'un anno, lo stile delle famose 'Grenouillères'; dimostrando ancora una volta che tutti i passi sulla strada dell'impressionismo sono stati mossi prima di tutti da Monet. Premeva insistere su questo decennio monetiano, accusato, chissà perché, d'intellettualismo e impareggiabile invece di coraggio morale e di forza creativa. Poco se ne intenderà finché non si converrà col detto di Bazille, 1867, che Monet era il più forte di tutti; almeno nel trovare il nuovo, spero si ammetta; anziché continuare a baloccarsi in accostamenti e rapporti che non incidono, perché non rispettano le debite precedenti, e spesso nemmeno la qualità. Ho scritto, anni fa, che 'La strada maestra dell'impressionismo parte dal Déjeuner di Monet, passa per le due Grenouillères e sbocca sul bacino di Argenteuil'; lo ripeto, convinto di dire cosa ovvia, ma non per questo comunemente ammessa, almeno nel suo primo termine. Ma, fra queste tappe fondamentali, si scalano anche pause, diversioni, ritorni; che non difettano di capolavori, tuttavia. Così, negli anni '70 e '71, Monet, anche per un reflusso manettiano, è un po' meno intento alla intensità luministica, che si va pian

piano illuminando del nuovo, felice miracolo delle ombre colorate. Stende, *Monet* ora, entro una luce diafana ma diffusa macchie colorate rapide e vaste, da prevedere i 'fauves' più delicati: vedute di figure e di alberghi, a Sainte-Adresse e a Trouville, accostano da presso la felicità compendiarìa d'un Marquet o d'un Dufy. Capolavoro del genere, alla mostra, 'Sur la plage, Camille Monet et sa soeur à Sainte-Adresse'. Mancavano le belle vedute inglesi del '71, del Tamigi e di Hyde Park, dove egli, certo valendosi dei più volanti abbozzi di Constable, riduce il mondo a una spoglia cenerina, appena intaccata di figure, d'alberi, di riflessi sul fiume; senza forse toccare, in quest'ordine, la rada, estenuata, palpitante tessitura del bellissimo 'Charing Cross Bridge', Sisley 1871, rarefatto quanto, e più poetico dei Braque 1906, e silenzioso come un Seurat; e fu destino frequente di Monet (ma non costante, come vorrebbero certi suoi detrattori) di stimolare a far 'qualche cosa di più' chi fosse abbastanza grande da intenderlo. C'erano invece due begli esemplari dei paesaggi olandesi; del '71 il 'Canale' della raccolta Bührle di Zurigo /tavola 19/, ancor legato allo stile londinese, ma più violento, da prevedere ancora una volta Marquet: poche forme brune infallibilmente 'sgarbate' contro un cielo e su un mare monotono, color caffelatte allungato; e il 'Canale a Zaandam' Wildenstein, liquido, tenero, a diafane e colorate riflessature, l'orizzonte basso come in un Van Goyen (ma avrà visitato davvero i musei d'Olanda, Monet?), così inzuppato di luce e spogliato d'ombre da anticipare, su un tono appena meno esaltato, il tempo d'Argenteuil (tanto che preferiremmo datarlo '72, anziché '71). E al suo vero anno 1872 occorre restituire l' 'Impression, soleil levant', che non è soltanto il celeberrimo quadro che diede il nome all'impressionismo, ma è anche un capolavoro; di tale ardire da rendere ancora comprensibili le reazioni inaudite suscitate dalla prima grande mostra di Nadar, dove fu esposto. Immaginate, se non lo conoscete nemmeno in riproduzione, un sole rosso arancione, netto come una palla entro un infuso di noccicla e di rosa, che butta una manciata di riflessi squillanti sulla rada dove le barchette staccano in verdone, l'acqua è seminata di rughe verdi, e il sartame, in cielo e sull'acqua, è labile come le strie che fa il gelo sui vetri: un 'improvviso', languido e brusco ad un tempo; il massimo della libera poesia sul pedale della verità ottica. Quanto alla 'Femme à l'ombrello' (raccolta Bührle), la citiamo perché, per quanto sia manettiana, è già così saporosamente scolorita da parere un Vuillard. Gli anni d'Argenteuil, culmine risaputo di quel suo lirismo delle apparenze naturali che resiste col massimo di felicità fin circa sull' '80, erano abbastanza ben rappresentati. Citeremo, come capolavori forse meno noti, 'Le bassin d'Argenteuil' di Providence (U.S.A.), smagliante di vele e di canotti candidi sulla Senna azzurrissima, ove l'occhio di Monet infuria su una nota sopracuta e la vibrazione ottica tanto raffittisce da farsi quasi tormentosa; la 'Seine à Argenteuil' /tavola 20/ di Mrs. Potter Russell, U.S.A., datata '75, ronzante di polline d'oro; 'Le jardin des Tuileries', 1876, dove pare ci si possa bere il paese — alberi, guglie, cupole lontane — d'un solo enorme, languido fiato; e, del 1878, il brulichio quasi assordante della 'Rue Montorgueil', al Museo di Rouen, rimando manettiano per la frecciata scrittura del pennello, ma così coagulata di colori puri, nel tricolore delle bandiere, da anticipare schiettamente Van Gogh. Dopo questo decennio di meraviglie, sue e dei compagni, si accenna la crisi della civiltà impressionistica: nasce il divisionismo e il genio di Scurat, si costituisce pienamente lo stile di Cézanne, si affacciano le nuove persone di Van Gogh, di Gauguin, di Lautrec. Fra tante novità, qual'è il comportamento di Monet? Non si è troppo teneri, spesso, con lui... Ma, ancora una volta,

Monet il giudizio andrebbe sempre portato sugli originali. Comincia, con la serie delle 'Débâcles', quel singolare svolgimento sistematico dell'arte monettiana che avrà poi seguiti così famosi; e si può ammettere senz'altro che un rischio intellettualistico, ora, si affacci veramente nel suo operare. Ma la potenza e la semplicità di trapasso dalle consistenze del primo piano agli sfumati della lontananza, nell'esemplare della raccolta D'Alayer, è cosa che non si dice in parole. Diremo subito che, anche nel decennio 1880-90, Monet non è per nulla a rimorchio; anche se il suo passo è un tantino più affaticato e inquieto, egli procede tuttavia con la energia creativa dell'uomo pienamente maturo; e butta semi di novità, idee su cui non insiste troppo a lungo, da cui gli altri cavano sostanza per le loro innovazioni. Nell'anno '82, a Poissy, a Pourville, ribalta improvvisamente il punto di veduta; che prima, anche nei momenti di massimo ardire luministico e cromatico, era rimasto, quasi sempre, pressoché normale. Vede dall'alto, ora; e sulla tela spiagge colme di reti, barche, pescatori alla lenza, nature morte, cominciano una specie di deriva: accenni che diverranno allucinanti al tempo delle ninfee; tagli che serviranno a Van Gogh, come gli servirà l'arabesco lungo il quale Monet insegue, pur sempre entro la luce atmosferica, torsioni di rami in fiore, intrichi di reti, liquide frustate di riflessi. Come parlare di decadenza per un pittore che vi dipinge un capolavoro come 'La vallée de Sasso, Bordighera'? Non so quel che ne resti in riproduzione (tavola 21); ma l'originale, dipinto nel 1884, stordisce: è come si ascoltasse il rombo lieve, ma assordante, dell'universo felice. Il rapporto tra grafia, luce e colore, vi è così perfetto che un paragone con gli uliveti che Van Gogh dipingerà a Saint-Rémy mi pare non dovrebbe lasciare incerto nessuno. Soltanto Renoir, con certi suoi paesaggi algerini dell' '81, aveva già dato altrettanto. E, se sarà proprio dell' '85, un bellissimo, diafano 'Printemps à Giverny', presente alla mostra, sembra dar già l'avvio ai paesaggi più belli e impalpabili che Sisley dipingerà negli ultimi anni di Moret. Poi, viene il glorioso 1886: l'anno di Haarlem, di Belle-Isle en Mer. Il 'Campo di tulipani' D'Alayer non è il capolavoro fra le vedute olandesi (ne ricordiamo certune, così fiorite di rossi da reggere senza stento ai campi di papaveri di Van Gogh); ma che ardire, in quel scivolone cromatico di rossi, di verdi, di gialli, fluidamente scorrente fra grigi e verdi! Poi, in un 'Etretat' Durand-Ruel, ecco già pronta la tavolozza dei Van Gogh più delicati di Saint-Rémy; e, nel 'Belle-Isle, mer calme' è il germe del Monet estremo, tormentato da miraggi, misterioso, con quelle rocce infinitamente frastagliate e intessute di fibre profonde, viola, blu notturno: colori interni, d'un'anima già autunnale. Tuttavia, nello stesso anno '87, che vede la tela di 'En canot sur l'Epte' colma, intorno alla violenza della rossa barca con le donne in rosa, d'alghe oscure e d'acque torbide e segrete, brilla ancora, luminosa risposta a Seurat, il calibro verdazzurro e splendente del 'Champ au printemps' di Monaco. Ma, ormai, non è caso che Mallarmé, maestro di segreti, gli dicesse, per i paesaggi di Antibes e di Juan-Les-Pins, del 1888: 'Je vous crois dans votre plus belle heure'; un giudizio che non sarebbe condiviso da molti, ora che Monet arrischia certi controluce, coi pini neri ritorti contro cieli di fuoco, da sfiorar le cadute più gravi. Ma l'animo è sempre forte, generoso, e son paesaggi che serviranno al Renoir più ardito, o al più acceso Bonnard. Chiudeva, la mostra, con una dozzina di quadri scalati dal 1890 al 1919: rappresentanze, forse non troppo nutrite, delle famose serie: i pioppi, i covoni, le cattedrali, le vedute di Norvegia, di Londra, di Venezia, le ninfee. È su questo periodo che si è steso ormai un velo reticente di sospetto; è questo periodo che, nel suo complesso, ha notevolmente 'declassato

la considerazione di Monet. Decadentismo, pittura musicale, decorazione, queste son le parole che tornano. Per mio conto, dirò intanto che fra quei 12 quadri c'erano almeno tre capolavori, tutti della raccolta D'Alayer: 'Il monte Kolsaas in Norvegia', 1895 /tavola 22/, semplice, grave, degno di rispondere a Cézanne; contesto d'una nota raffinata e profonda, rosa salmone e verde oliva, da far tremare il nostro Tosi; un 'Mattino sulla Senna', 1897, non più che morbidi soffi azzurri entro un candore di nebbia; una delle varianti del 'Ponte di Waterloo', 1903, baluginare misterioso di gialli fuochi fatui, larve entro l'ovatta tranquilla dell'aria. Ho voluto dire, capolavori, perché s'intenda quanto di ottimo sia ancora, in misura maggiore del previsto, entro la tarda fase di Monet. Liberty, intanto, non è; sarà se mai decadentismo, ma per eccesso di uno sforzo che vuol essere ancora, come ai suoi tempi più belli, lirico e naturale ad un tempo. Certo, la natura non è più contemplata, ora; Monet si è come tuffato nel suo grembo, da cui pullulano nebbie, riflessi, larve, e ne interroga il segreto, come dal di dentro. Rispettate il dramma, foss'anche sfortunato, di quest'occhio che s'intorbida e trema per scrutare più a fondo. Può darsi che, per non esser la sua inchiesta passata in quell'ordine più decisamente intellettuale che sarà poi dei maggiori del nostro secolo, essa sfoci in un narcisismo enorme; ma non è mai facile il compito della pittura quando cerca le cose nascoste, i segreti che la musica o la poesia sembrano esplorare più naturalmente. Lo si è detto più volte, l'ultimo Monet richiama Debussy; come fosse nulla, posto che il parallelo regga. Quando Debussy tocca il primo e più personale vertice della sua arte (oso dire che ciò accade fra il '97 e il '99, con i sublimi 'Nuages', ascoltazione d'un trapasso di forme sonore entro l'immensità del cosmo), Monet ha già dipinto i covoni e le varianti della Cattedrale di Rouen, che, se non è proprio 'engloutie', si ripete come un'enorme larva sommersa fra le nebbie, appena sfiorata dai torbidi coaguli del sole del nord. E che cos'era la 'Matinée sur la Seine' della mostra se non un'edizione anticipata, e del tutto degna, dei 'Brouillards' debussiani? E che cosa sono le 'Ninfee' se non un'enorme variazione sul tema dei 'Reflets dans l'eau'? Questa parte dell'opera di Monet potrà avere le intemperanze, lo sbordare, e lo stagnare spesso, d'una contemplazione che, per essersi troppo profondata nel suo oggetto, si fa visionaria; e ciò può ben giustificare quel parallelo con Debussy, che il Suarès deprecava, non intendendo che l'impressionismo del tardo Monet non era per nulla un modo di vedere oggettivo e concreto; ma, come in Debussy il paesaggio è sempre emozione, risonanza interna, così emozione, riverbero interno è divenuto anche in Monet, fino alla ripetizione ossessiva. E, per tornare alla pittura, chi dice che questo monologo del gran vecchio sia proprio rimasto senz'eco? Talvolta, i paesaggi astratto-espressionistici del primo Kandinsky ci paiono nient'altro che l'impoverimento della visione che lampeggia torbidamente dalle ninfee monetiane; ed è certo che, di fronte a un grande pannello di Vuillard, veduto or ora alla galleria Bernheim, dove questi figura quasi un astratto del postimpressionismo, ho sentito che, in confronto a questa pittura dove le forme naturali si sfanno entro una polvere acida, delicata e stanca, nemmeno l'estremo Monet è, propriamente, un 'décadent'.

Francesco Arcangeli

Delaunay, Léger, Pignon, Klee.

Delaunay non è gran pittore, ma la sua mostra, alla Galleria Bing, non era priva d'interesse culturale. Una riprova, fra l'altro, che l'epoca

Delaunay iniziale del cubismo fu, per merito primo di Braque, seguito a ruota da Picasso, così accanitamente impegnata coi problemi delle forme da reggere abbastanza anche i pittori meno forti che vi si aggregarono; e che poi, volendo avviarsi per un cammino personale, si dispersero. Fra questi, Delaunay operò uno sfoltimento abbastanza gentile, e delicatamente colorato, delle gremite concrezioni del cubismo, ch'ebbe poi il nome di 'Orfismo'. Importa notare, comunque, che la sua 'Tour Eiffel' del 1909, va a ripescare, nei suoi strati di blu e bruni profondi, il senso d'una apparizione quasi alla Redon; e che le parole che vi son tracciate ('mouvement profondeur 1909 France Russie') non si sa bene se sian rimandi d'origine simbolista, o già di radice marinettiana. Perché i francesi ammettono di malavoglia che Delaunay sia stato influenzato dal futurismo italiano; ma intanto, dal 1911 egli usa titoli boccioniani e il gran quadro del 1912 /tavola 23/, dove si legge 'Premiers contrastes simultanés' (sic) ricorda chiaramente Boccioni, e i chiasmi di certi spazi lunati finiscono col richiamare persin le eliche di Balla; e non è caso che dalla fantasia di Delaunay uscissero presto anche i velivoli Blériot e i footballers, riflessi certi del futurismo macchinista e sportivo. Importerà anche notare, inoltre, che lo spirito un po' meccanico con cui egli astrae, in pezzature rettangolari, la superficie delle sue tele, fu forse di qualche momento per Mondrian; ed è notorio che dal suo aggentilimento della tavolozza 'fauve' in una sorta di languido matissismo trasse spunti Klee per la sua epoca tunisina. Quanto al seguito dell'opera di Delaunay, ben rappresentato alla galleria Bing, meglio non parlarne; è una pittura, insensata in quel suo gioco di centri colorati, da stimolare, al massimo, Gischia.

Léger Discorso più lungo andrebbe fatto per Léger, di cui era la mostra, con opere importanti, alla Galleria Carré. Si conosce la grande opinione che si ha di lui in Francia; ma non ci sentiamo di dividerla. Anche per lui, è da dire che l'epoca più felice fu quella cubista; ed era esposta la 'Femme en bleu', 1912, bella e abbastanza lucida di materia nonostante il lavoro di spatola; allegra di gamma, con quei colori di bandiera francese che saranno sempre cari a Léger. La semplificazione dello spazio cubista, analoga a quella di Delaunay, è tuttavia più solenne, da fiancheggiare, con meno ala, la 'Ragazza alla finestra', che è un Carrà del 1912. 'La femme cousant', del '14, è ancora su questa linea, ma già denuncia un derivare della sintesi formale verso una qualità meccanica che è più evidente nel 'Mécanicien', 1920; titolo che potrebbe esser quasi simbolico per l'arte del più tipico Léger. Vi si affaccia qualche analogia con le ricerche italiane, precedenti tuttavia, sui 'valori plastici'; ma in Léger l'alternativa dei brani chiaroscurati con zone piatte finisce in un gioco intellettuale troppo scoperto. Una porta che si disegna alle spalle del meccanico richiama persino, così scandita, quella d'una natura morta di Morandi, 1918; ma a che distanza resta il francese dal colmo, implacabile silenzio che regna nelle opere dell'italiano! La materia, così trasfigurata in Morandi, non suggerisce in Léger che paragoni con materiali scadenti: latte, o affini. E anche quando ('La femme au vase', 1927), i suoi chiaroscuri si fanno più intensi, restan legati a un totale così assente di vita da farci pensare ch'egli, fosse stato italiano, sarebbe riuscito qualche cosa di mezzo tra un Borra e un Depero; così com'è, sorretto da una grande tradizione, resta in quella sfera imponente, ma sorda, dove lo stile è tensione volontaria, la vita struttura meccanica; la sfera dei Moore e dei Laurens. Ottusa, stupida è la sua umanità; e, starei per dire, grandiosamente idiota. Quando poi, dopo il '30, egli lamina al suo duro tornio le suggestioni del surrealismo, si fermano le nubi sul bianco cieco della tela, assurde come visceri appesi sul nulla.

Non dico delle pitture più recenti, specie di 'fumetti' orrendamente stilizzati, di pittura vivida e pessima. Un sollievo, appena, per certi recenti disegni; matissiani, però.

Alla Galerie de France, mostra di Pignon: pittore già maturo (è *Pignon* del 1905) e abbastanza noto anche in Italia; che da qualche tempo, anche per motivi ideologici, batte una strada affine a quella del nostro Birolli. Il Besson, nel '50, preconizzava che, scomparsi i vecchi maestri, l'arte francese sarebbe rimasta affidata soprattutto a qualche uomo forte, a qualche 'costaud': erano Desnoyer, Gromaire e Pignon. Forse il critico scambiava per forza vera un tenace, grandioso impegno artigianale; e, per gli ultimi due, mostrava un'oscura fede, quasi razziale, nelle assidue virtù dei francesi del nord (Gromaire è della Sambre, Pignon del Pas de Calais). Ma più facilmente questi francesi possono aver sentito l'attrattiva del gigantismo rustico di Permeke. Comunque Pignon, più giovane di Gromaire, si è trovato spontaneamente coinvolto in quegli stilismi combinati di ricordi 'fauves' e cubisti, che sfiorarono l' 'astratto', e che nel dopoguerra 'spopolarono' anche in Italia. Resta forse quello il tempo meno sgradevole di Pignon, che usava con qualche talento quelle formule su vaste superfici, con un impegno da lasciar supporre una oscura volontà di inserirsi in qualche 'servizio', più o meno sociale. Per questo la sua svolta abbastanza recente verso il 'figurativo' non ha assunto quel tratto che è quasi ignobile in un Fougeron. La mostra era tutta imperniata su un gruppo di studi per il grande quadro, presente, intitolato 'Les ouvriers' (o meglio: 'La mort de l'ouvrier'), datato '52. In questa specie di 'Guernica' destituita del folle gioco interno che è in Picasso, c'è soltanto bravura; ma posto che ci sia stata in Pignon (come negarlo?), commozione, questa è tradita dalla 'mano', che, rinunciando a quel grande stile che era, almeno come aspirazione, in Permeke (di cui Pignon ancora si ricorda), si dà a una illustrazione di lega scadente. Resta, infine, una situazione moralmente equivoca; ché il pittore non osa abbandonare certi stilismi troppo amati in occidente, per approdare definitivamente alla riva già affollata, ma sempre rischiosa, del nuovo realismo.

La Galleria Berggruen presentava una scelta dell'opera grafica di *Klee*. Vi guardava da una fotografia, col suo occhio fermo; una lontana analogia fisica col giovane Cézanne; ma più teso, Klee, a scrutarvi come il forzato di dietro le sbarre. Perché è in lui, propriamente, la disposizione divertita e disperata del grande umorista; del prigioniero che apparentemente non se la prende. Questo grande nordico riuscì a estrarre un incanto lirico e intellettuale ad un tempo da una condizione umana che poteva restar chiusa, fingendo uno stato folle o puerile che lo guardò dai rischi e dagli scontri più grossolani e distraenti. Tentò, spesso felicemente, il 'tour de force' di salvare la condizione figurativa, analoga prima, ma poi sfociata nel nulla, d'un Kandinsky o d'un Mondrian. Analoga per certi tratti formali, ché lo spirito di Klee vien di più lontano, e ha un nutrimento letterario, musicale e, nel senso pieno della parola, filosofico, che non gli permise mai l'illusione 'non figurativa'. Spesso nelle sue opere è un magico convegno fra richiami disparati, che vengono a collimare dopo un viaggio misterioso dalle zone più remote della mente e del cosmo. Un estremo, grande, sottile romantico; carico dell'intellettualismo dell'arte del nostro secolo, ma ancora capace di farne fantasia, secondo uno stile che può apparire tutto calcolo, e resta invece perennemente inventivo. Il titolo d'una sua litografia è: 'Im Geiste Hoffmanns'; diremo di più, talvolta Klee ci richiama, nascostamente, Schumann, quello più ispirato e apparentemente puerile, eternamente vagante fra slanci, pause, abbandoni: quello delle 'Kinder-

Klee szenen'. Certo, la puerilità di Klee non è così diretta, intensa, emotiva. Ha avuto contorte origini, di un bizzarro e inceppato significato surreale; memore di vecchie stampe nordiche, e persino di certe immaginazioni simboliche di Segantini; poi, dopo un bagno nella cultura dell'espressionismo tedesco, e, più, del simbolismo e del cubismo francese, ne ricmerge in una veste di aspetto quasi laforguiano; quasi un 'Pierrot lunaire', più astrale di quello di Schönberg. Questo aspetto lo si coglieva alla mostra, fin dal 'Bildnis' 1913; e, procedendo, il livello era sempre elevato, profondandosi via via nelle più impensate 'corrispondenze': metamorfosi, legami di spunti mentali e di apparenze fisiche, spazi sentimentali accordati entro distanze cosmiche, flore d'abisso e stelle remote; tutto guardato come a un binocolo alternativamente capovolto; l'occhio approssimato, o sbalzato improvvisamente laggiù, in una impensabile profondità. E resiste anche l'uomo in questo universo, preso, non si sa perché, entro un gioco che l'oltrepassa: turbata e porosa immagine, profilata caricatura, bizzarro animale /tavola 24 a, b, /; e Klee lo perseguita con le sue domande a fil di voce, inquietanti: 'Che cosa gli manca?', 'Perché corre?' Solo, talvolta, la 'kleine Prosa' di Kafka (quella, mettiamo, dell'incantevole Odradek) può stare alla pari con la 'kleine Lyrik' di Klee: una poesia che germina in silenzio in fondo al nostro spirito; quasi un tarlo sottile e miracolosamente musicale che lavora entro i rumorosi spessori dell'arte e della vita contemporanea.

f. a.

ETTORE LO GATTO

Storia del Teatro russo

VOLUME PRIMO

pp. 632, 186 ill., XLVIII tavole di cui IV a colori, rilegato in tutta tela, sopraccoperta colorata.

I. Le origini - II. Dal primo teatro di corte al primo teatro pubblico - III. Dalla commedia dell'arte a un teatro nazionale - IV. La tragedia classica da Sumarokov a Knjažnin - V. Dalla commedia classica al dramma borghese - VI. D. I. Fonvizin - VII. Organizzazione e usi teatrali russi nel secolo XVIII - VIII. Vecchi ordinamenti e nuove tendenze del XIX secolo - IX. Dalla tragedia all'opera, dal balletto al *vaudeville* - A. S. Griboedov - XI. A. S. Puškin - XII. Tragedia romantica e dramma realistico - XIII. N. V. Gogol' - XIV. Teatri ed attori del secondo quarto del XIX secolo - XV. A. N. Ostrovskij - XVI. Romanticismo teatrale nel XIX secolo - XVII. Realismo teatrale nel XIX secolo - XVIII. L. N. Tolstoj - XIX. Teatri e attori della seconda metà del XIX secolo.

VOLUME SECONCO

di circa 600 pagine, 224 ill., XLVIII tavole di cui IV a colori, rilegatura in tutta tela, con sopraccoperta illustrata a colori.

XX. A. P. Čechov - XXI. M. Gor'kij - XXII. L. N. Andrejev - XXIII. Naturalismo e estetismo del XX secolo - XXIV. Nuovi teatri e polemiche teatrali al principio del XX secolo. - XXV. Attori e cantanti tra la fine del XIX e il principio del XX secolo - XXVI. La decorazione teatrale e il balletto al principio del XX secolo - XXVII. Teatri vecchi e nuovi dopo la rivoluzione - XXVIII. Il repertorio russo-sovietico: 1, dal 1917 al 1934 - XXIX. Il repertorio russo-sovietico: 2, dal 1934 ad oggi - XXX. Il teatro d'opera e il balletto dopo la rivoluzione.

Due volumi indivisibili di imminente pubblicazione.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Usciranno nel corso del 1952:

MADAME CALDERON DE LA BARCA - Vita al Messico - a cura
di Emilio Cecchi.

PIERO BIGONGIARI - Il senso della lirica italiana.

RAFFAELLO BRIGNETTI - Morte per acqua.

ALBERTO MORAVIA - Saggi critici.

DIEGO MARTELLI - Inediti - a cura di Antonio Boschetto.

Antologia critica americana - a cura di Antonio Russi.

ROMANO BILENCI - Anna e Brano.

ANNA BANTI - Il bastardo.

GIORGIO BASSANI - Racconti.

GIUSEPPE DE ROBERTIS - Studi.

Seguiranno:

ADELIA NOFERI - Studi sul Petrarca.

Saggi di GIANFRANCO CONTINI, ORESTE MACRÌ e un romanzo di
CARLO EMILIO GADDA.

In preparazione la seconda edizione di

La Capanna Indiana di ATTILIO BERTOLUCCI, poesie
Premio Viareggio 1951.

SANSONI FIRENZE